

teatrul

5

PTI

0584

mai 1963 (anul VIII)



În acest număr:

ȘAPTE PĂCATE

Spectacol de miniaturi

de MIRCEA CRIȘAN,
ALEX. ANDY și
RADU STĂNESCU

teatrul

Nr. 5 (anul VIII) mai 1963
REVISTA LUNARĂ EDITATĂ
DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN R.P.R.

S U M A R

	Fag.
UNELE PROBLEME ALE REPERTORIULUI TEATRELOR DRAMATICE	1
ȘAPTE PĂCATE spectacol de miniaturi de Mircea Crișan, Alexandru Andy și Radu Stănescu	15
<u>REGIZORI ȘI SPECTACOLE</u>	
D. Esrig despre „Umbră“ Radu Penciulescu despre „Casa inimilor sfărimate“	37
* * *	
Valentin Silvestru	
TALENTUL PERSONAJULUI SCENIC	42
Al. Mirodan	
UN ÎNVINGĂTOR	51
* * *	
De vorbă cu JULES CAZABAN despre :	
● roluri tragice... roluri comice	
● public și emoția artistică	
● studenții de azi, actorii de mâine (Interviu de Al. Popovici)	52
<u>PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ</u>	
Valeria Ducea	
TEATRUL DIN TIMIȘOARA ÎN FAȚA PUBLICULUI SĂU	59
<u>MARI FIGURI ALE TEATRULUI ROMÎNESC</u>	
<u>DIN TRECUT</u>	
Ion Marin Sadoveanu	
ION PETRESCU (1851—1932)	68
<u>EDUCAȚIA TEATRALĂ A PUBLICULUI</u>	
Valeriu Ripeanu	
FORMAREA SPECTATORULUI DE MÎINE	70
<u>CRONICA SPECTACOLELOR</u>	72
<u>PE SCENA LUMII</u>	92

Coperta I : Dem. Rădulescu (Victor), Simona Bondoc (Eva)
și Niki Atanasiu (Manolache) în „Adam și Eva“ de Aurel
Baranga (Teatrul Național „I. L. Caragiale“).
Coperta IV : Scenă din „George Dandin“ de Molière, pre-
zentat de Théâtre de la Cité (Franța) cu prilejul turneu-
lui întreprins în țara noastră.

Fotografia : ION MICLEA

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 — București — Tel. 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT

15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

Unele probleme ale repertoriului teatrelor dramatice*



In ansamblul culturii și artei noastre socialiste, teatrul ocupă un loc însemnat, ca mijloc de educare a oamenilor muncii, de influențare și transformare a conștiințelor în spiritul învățaturii marxist-leniniste, al ideologiei partidului. Prin însuși specificul său, teatrul nostru are posibilitatea de a pune publicul în contact nemijlocit cu ideile înaintate ale societății noastre, cu problemele construirii socialismului, cu eroii înaintați ai vremii noastre — adevărate modele de viață pentru oamenii muncii —, de a prezenta imagini din viața altor popoare care construiesc socialismul, sau care luptă pentru cucerirea libertății lor sociale și a independenței naționale. Prin capacitatea sa de a aduce pe scenă realitatea actuală în plin proces de dezvoltare și de a reînvia eroi ai altor epoci, exemplare înaintate ale omenirii în mersul său istoric, teatrul constituie un instrument prețios de înfruire educativă a colectivității, de cultivare a celor mai înalte virtuți omenești.

În această lumină este limpede ce importanță prezintă repertoriul în activitatea unui teatru, în orientarea sa, în stabilirea programului său ideologic-artistic. Prin repertoriul jucat, teatrul își afirmă poziția sa politică, își exercită funcția sa socială educativă, de mesager al ideilor înaintate, de școală de înaltă cultură, de educare a gustului pentru frumos. Repertoriul este factorul principal care definește profilul fiecărui teatru în parte, ca și al întregii mișcări teatrale în ansamblul său.

Considerăm, de aceea, că este necesar să punem în discuția Comitetului unele constatări și observații privind orientarea și calitatea repertoriului actual al teatrelor dramatice, în lumina sarcinilor de răspundere pe care teatrul nostru le are de îndeplinit în prezent, în procesul de formare a conștiinței socialiste a oamenilor din țara noastră.

* Referat prezentat de artistul poporului Radu Beligan, președintele Consiliului teatrelor, la ședința plenară a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă din 26—27 aprilie a.c.



Este imburător să constatăm că, în alcătuirea repertoriului, teatrele noastre se orientează, din ce în ce mai ferm, spre lucrări cu tematică de actualitate, în ansamblul general al repertoriului tematica contemporană fiind în prezent predominantă. Ponderea lucrărilor originale în repertoriul general al teatrelor a crescut în mod evident. Pe de o parte, numărul pieselor originale înscrise în repertoriul fiecărui teatru a crescut față de anii trecuți, pe de altă parte, a crescut numărul titlurilor de lucrări originale înscrise în repertoriul general. Apar mereu nume noi de autori, care se alătură detașamentului de dramaturgi cunoscuți, dovedind atracția mereu proaspătă pe care scena o exercită nu numai asupra spectatorilor, ci și asupra creatorilor, îndemnați de dorința de a comunica, de la această înaltă tribună, cu un numeros auditoriu contemporan, pentru a dezbate problemele vieții noastre de azi. Numai în prima parte a stagiunii, de pildă, au fost prezentate în premieră douăzeci de piese noi originale și sînt în repetiție alte cîteva, pe lângă piesele care, consacrate în alte stagioni pe scenele unor teatre, au fost prezentate în premieră locală pe alte scene, sau reluate acolo unde succesul lor s-a dovedit trainic. Dintre acestea, unele aparțin unor autori care fac acum primul contact cu scena — poeți, ziariști, prozatori cunoscuți, sau chiar debutanți în cîmpul literelor. Cităm dintre piesele noi reprezentate în această stagiune: *Steaua polară* de Sergiu Fărcășan, *Febre* de Horia Lovinescu, *O singură viață* de I. Hristea, *O felie de lună* de Aurel Storin, *Băiat bun, dar... cu lipsuri* de Nicuță Tănase, *Accident pe Strada Nouă* de Maria Földes, *Ancheta* de Al. Voitin, *Adam și Eva* de Aurel Baranga etc. Apar inițiative ale teatrelor din regiuni, dornice de a avea înfietarea în prezentarea unor lucrări originale. (De exemplu: Teatrul Național din Iași, Teatrul Național din Craiova, Teatrul Național și Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, Teatrul de Stat din Timișoara, Teatrul de Stat din Sibiu etc.)

Dacă comparăm această situație cu aceea de acum cîteva ani, cînd titlurile pieselor originale promovate într-o stagiune erau foarte puține (4—5 piese pe stagiune), ne dăm seama că în această direcție există un progres evident. Un progres există și în ceea ce privește diversitatea temelor tratate. De pildă, piesa *Steaua polară* afirmă ideea luptei oamenilor de știință comuniști împotriva influențelor ideologiei burgheze; *Băiat bun, dar... cu lipsuri* înfățișează aspecte ale procesului de creștere pe plan etic cetățenesc a tinerilor muncitori de la Hunedoara; legătura strînsă între intelectualitate și popor se reflectă în acțiunea piesei *Febre*, în timp ce *O felie de lună*, *Accident pe Strada Nouă*, sau *Grădina cu trandafiri* de Andi Andrieș afirmă forța principiilor eticii socialiste care călăuzesc relațiile noi dintre oamenii societății noastre; *Mirele furat* de St. Haralamb și Stela Neagu, ca și *Suzi, vaca noastră* de A. Kolocvrat surprind unele aspecte caracteristice ale luptei între noi și vechi în satul colectivizat; *Adam și Eva* afirmă ideea vigilenței oamenilor cinstiți împotriva elementelor descompuse care încearcă să se mențină în societatea noastră prin înșelăciune și necinste.

Se remarcă și o îmbogățire a mijloacelor de expresie, a genurilor dramatice și a formelor folosite de autori în tratarea diverselor teme.

Conținutul de idei al pieselor s-a îmbogățit, replica a devenit mai consistentă, mai expresivă, dovedind grija autorilor pentru cizelarea artistică. Psihologia personajelor a dobîndit mai multă adîncime.

Important este îndeosebi faptul că sfera preocupărilor dramaturgilor vîrstnici și tineri este cu precădere circumscrisă în perioada contemporană, ceea ce constituie un factor important al creșterii forței educative a teatrului nostru.

În ce privește repertoriul universal, observăm de asemenea prezența pe scenele noastre a unor piese valoroase, aparținînd dramaturgiei sovietice și a celorlalte țări socialiste, precum și dramaturgiei progresiste din alte țări. Piese ca *Oceanul de Ștein*, *Poveste din Irkutsk* de Arbuzov, *Bulevardul Leningradului* de I. Stock, ca și alte piese sovietice cunoscute mai de mult, vorbesc spectatorilor despre înalta răspundere a omului sovietic față de viață, față de umanitate, despre caracterul educativ, transformator, al muncii, despre înaltele principii ale eticii comuniste, care conduc viața și comportarea cotidiană a oamenilor ce construiesc comunismul. Se joacă pe scenele noastre piese reprezentative din unele țări socialiste, ca *Prima zi de libertate* de Leon Kruczkowski, *Antigona și ceilalți* de Peter Karvas etc., precum și piese ale unor dramaturgi de renume mondial, ca Brecht (*Cercul de cretă caucazian*, *Șvejk în al doilea război mondial*, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*), Tennessee Williams, Friedrich Dürrenmatt, Bernard Shaw, Eduardo de Filippo, Arthur Miller. Fondul clasic al repertoriului teatrelor

noastre își menține strălucirea și se îmbogățește cu valorificarea scenică a unor piese de la începuturile dramaturgiei noastre, scrise de M. Kogălniceanu, Costache Caragiale sau Alecsandri, precum și cu opere ale marilor dramaturgi clasici universali, ca Ibsen, Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Cehov, Gorki etc.

Variat ca tematică, genuri și stiluri, repertoriul actual al teatrelor noastre a prilejuit realizarea unor spectacole valoroase, semnalînd totodată existența unui front larg de interpreți, tineri și vîrstnici, regizori, actori și pictori-scenografi, deosebit de înzestrați. Spectacolele prezentate în ultima vreme de teatrele noastre dovedesc o creștere a maturității ideologice și artistice a interpreților, o mai accentuată tendință de a sublinia mesajul ideologic al pieselor, de a pătrunde sensurile adînci ale operei dramatice și a le transmite în mod convingător și emoționant. Amintim dintre cele mai reușite: *Steaua polară*, la Teatrul „C. I. Nottara”; spectacol pus în scenă de Radu Penciușescu; *O singură viață*, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, pus în scenă de Lucian Pintilie; *Adam și Eva*, la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, de Sică Alexandrescu; *Oceanul*, la Teatrul Tineretului, de D. D. Neleanu; *Chirița în Iași*, la Teatrul de Stat din Brașov, de Ion Simionescu; *Prima zi de libertate*, la Teatrul de Stat din Sibiu, de Călin Florian; *Poveste din Irkutsk*, la Tg. Mureș, de Harag György; *Bulevardul Leningradului*, la Teatrul Național din Iași, de Ion Oltéanu etc. Concursul tinerilor artiști din teatrele dramatice organizat în luna decembrie 1962 a demonstrat existența unor remarcabile forțe tinere, care-și dezvoltă talentul căutînd căi noi de expresie artistică pe platforma trainică a realismului socialist.

Avem astăzi în teatrul nostru condițiile necesare pentru a realiza acele opere emoționante, puternic mobilizatoare, atît pe planul dramaturgiei cît și al artei spectacolului, pe care spectatorul nostru le așteaptă cu o exigență îndreptățită de nivelul general al vieții și culturii noastre actuale. Publicul nostru nou a îndrăgit teatrul, și fiecare spectacol nou, reușit, constituie un adevărat eveniment, așteptat cu nerăbdare și salutat cu însuflețire de spectatorii entuziaști.

Trebuie să spunem totuși că așteptările și cerințele spectatorilor nu găsesc întotdeauna un răspuns satisfăcător. Ne vom referi, în acest sens, în special la dramaturgia originală care, față de bogăția nesfîrșită de teme și de probleme ale realității noastre actuale, apare încă insuficientă, atît sub raportul cuprinderii tematicе, cît și sub raportul adîncimii tratării.

Calitățile relevate în ultimii ani de dramaturgia noastră, precum și prețuirea de care ea se bucură în rîndurile publicului, îndreptătesc o examinare exigentă a slăbiciunilor manifestate în acest domeniu de creație.

Lipsește din repertoriu piese de mare respirație socială, marile drame și comedii care să oglindească procesele esențiale, majore, ale timpului nostru în conflicte puternice, pasionante.

Imaginea realității noastre de azi, cu tot ce are ea mai mareț și mai emoționant, procesul de formare a omului nou, superior ca nivel de gîndire și comportare etică și socială, sînt încă insuficient prezentate pe scenele de teatru. Tematica de actualitate pe care o abordează mulți dramaturgi este gîndită și tratată adesea într-un mod minor, în aspecte prea puțin semnificative.

Clasele societății noastre, clasa muncitoare și țărănimea, au trecut în acești ani printr-un proces de prefacere structurală. Rîndurile clasei muncitoare au crescut, a crescut nivelul intelectual al muncitorului; odată cu ridicarea nivelului său de viață, orizontul său de gîndire s-a lărgit. Prin încheierea procesului de colectivizare a agriculturii, viața țărănimii muncitoare a intrat pe un făgăș nou, suferind transformări profunde, dînd la iveală aspecte noi ale luptei între nou și vechi. S-a format în fapt o clasă nouă, țărănimea colectivistă, prietenă și aliată de nădejde a clasei muncitoare. În lumea satului de azi, bătălia pentru întărirea economico-organizatorică a gospodăriilor agricole colective se desfășoară în strînsă legătură cu procesul de ridicare a conștiinței țaranului colectivist, care prezintă aspecte dintre cele mai interesante.

Avem oare multe piese care să vorbească în mod convingător despre aceste fenomene caracteristice vieții noastre actuale? Trebuie să recunoaștem că nu.

Chiar și problemele actuale ale intelectualității, care-i preocupă în mai mare măsură pe unii autori dramatici, nu sînt încă explorate în profunzime. Cu unele excepții, dramaturgii continuă să ne înfățișeze o intelectualitate supusă șovăielilor și oscilațiilor între individualism și aderarea la spiritul colectivist. Or, realitatea a dovedit că intelectualitatea țării noastre a evoluat în acești ani, datorită îndrumării înțelepte și consecutive date de către partid, precum și datorită

infuziei forțelor proaspete, de origine muncitorească și țărănească, cu care ea s-a îmbogățit. În institutele de cercetări științifice, în școli și institute de învățământ superior, în întreprinderi și la sate activează astăzi un număr mare de intelectuali tineri și vîrstnici, legați de popor, devotați cauzei socialismului, angajați pe deplin în bătaia pentru descoperirea unor noi drumuri în știință, pentru supunerea naturii și punerea ei în slujba societății socialiste. Din păcate, asemenea probleme lipsesc din piesele apărute în ultima vreme.

În schimb, așa cum am mai spus, autorii zăbovesc adesea asupra unor aspecte și probleme mai puțin esențiale, sau tratează teme importante într-un mod minor, cu argumente ideologice și artistice inconsistente. De pildă, pentru a demonstra superioritatea vieții și moralei noastre socialiste față de modul de viață occidental, scriitoarea Lucia Demetrius a imaginat coșmarul eroinei din piesa sa *Întoarcerea din vis*, în care ambii termeni ai comparației (lumea noastră și cea din Apus) apar în imagini vagi, șterse, puțin concludente. Unele piese tratează mici drame de familie, cu vag aspect etic, sau se întorc spre trecut, pentru a demasca încă o dată morala abjectă a burgheziei sau a micii burghezii intelectuale, fără a pătrunde însă în profunzimea procesului istoric și a desprinde principala forță a epocii.

Lacuna esențială a lucrărilor dramatice prezentate în ultimul timp pe scenele noastre constă în slaba realizare a figurii omului înaintat, a eroului contemporan — omul muncii, activist de partid sau de stat, muncitor, țaran sau intelectual.

Dramaturgia noastră realist-socialistă numără câteva tipuri remarcabile de personaje înaintate, cu o conștiință partinică dezvoltată, militanți hotărâți și consecvenți pentru victoria noului: Cerchez din *Ziariștii*, Spiridon Biserică din *Mielul turbat*, Ceocilteu din *Îndrăzneala*, Proca din *Steaua polară*. Aceștia sînt oameni care aparțin cu adevărat zilelor noastre, care luptă împotriva vechiului sub formele sale diverse de manifestare: rutină, birocrație, influență a ideologiei burgheze, individualism, carierism. Acești eroi, care au dat naștere și unor creații actoricești valoroase, sînt iubiți de publicul spectator pentru bogăția lor sufletească, pentru frumusețea lor morală, pentru forța exemplului lor, care cuceresc masele. Dar asemenea eroi sînt încă prea puțini în dramaturgia noastră.

În ultimul timp se observă la unii dramaturgi tendința de a înlocui eroul înaintat, concret, înzestrat cu trăsături umane convingătoare și puternic ancorat în realitatea socială a zilelor noastre, cu schemele unor fapte lipsite de consistență și de contingente cu realitatea, simboluri abstracte, care nu conving pentru că nu au calitatea necesară pentru ca arta să convingă: veridicitatea. Fenomenul este ceva mai vechi și el se înrudește cu schematismul. Acum însă el a căpătat aspecte noi, pe care unii încearcă să le justifice prin folosirea unor mijloace de expresie și procedee așa-zis moderne. Astfel, activistul de partid este înfățișat uneori ca un fel de factotum, omniprezent și omnipotent, plutind ca un fel de providență deasupra tuturor personajelor, rezolvîndu-le toate problemele de viață, de la cele mai grave pînă la cele mai mărunte, printr-o simplă și miraculoasă mișcare de baghetă, ca Boțogan din *Costache și viața interioară*. Altă dată, eroul pozitiv este un simbolic controlor financiar, care, pentru a demasca moravurile descompuse și escrocheriile unor pungași, începe prin a mima comportamentul dezgustător al acestora, transformîndu-se într-un comentator abstract al unor probleme generale, fără ca, prin ceea ce spune și ceea ce face, să se dovedească în mod pregnant un reprezentant al moralei înaintate a societății noastre. (Emilian din *Proștii sub clar de lună*.) Chiar și eroul unei comedii în general izbutite, ca *O felie de lună*, poartă trăsăturile unui erou simbolic. Prin câteva travestiri cameleonice, el reușește să rezolve problemele tuturor membrilor unei familii (și concepția înapoiată despre educația fetelor, și căsătoria celei mari, și învățătura celei mici, și prejudecățile mamei, și nostalgiile tatălui). Există discuții și în jurul eroului noii comedii a lui Al. Mirodan, *Șeful sectorului suflute*; nădăjdum că ele se vor solda cu rezultate pozitive, autorul dorind să-și îmbunătățească lucrarea. Unii dintre autorii pieselor citate, dîndu-și seama de slăbiciunile lucrărilor lor, au re-

luate munca asupra textelor. Preferința unor autori pentru o simbolistică alambicată și dizolvarea caracterului concret al eroului într-un ocean de fraze și idei „general-umane“ ne poartă cu gândul înapoi, către unele piese ale dramaturgiei românești dintre cele două războaie, sau către unele opere contemporane ale dramaturgiei apusene, în care asemenea procedee își pot găsi uneori justificarea prin înseși condițiile sociale în care dramaturgii trebuie să creeze. Eroi de tipul „omului care aduce ploaie“, al profesorului din *Copacii mor în picioare*, sau al lui Val din *Orfeu în infern* reprezintă imagini poetice ale unor aspirații mai mult sau mai puțin limpezi ale autorilor spre o lume mai bună decât aceea capitalistă, aspirații pe care dramaturgii, din diverse cauze, nu știu sau nu pot să le concretizeze. Transplantate în dramaturgia noastră, care-și trage resursele dintr-o societate în care aspirațiile cele mai profunde ale poporului își găsesc rezolvarea concretă, reală, aceste procedee, ca și conținutul pe care ele îl exprimă, nu-și găsesc rostul. Folosirea lor are drept rezultat ocolirea realității concrete și înlocuirea imaginii artistice realiste, cu scheme, simboluri și ficțiuni abstracte, lipsite de forță de convingere și deci de eficacitate educativă.

Și nu atât caracterul simbolic al acestor personaje le răpește forța emoțională, educativă, ci mai ales conținutul exprimat prin vorbele și faptele lor, care este lipsit de substanță ideologică, singura ce dă viabilitate și eficiență unui personaj dramatic, investit cu misiunea de mesager al unui ideal social și etic înaintat.

O altă tendință care s-a făcut simțită în ultima vreme este tendința spre vulgaritate, spre gluma ieftină și poanta echivocă. Articolul din „Scinteia“, ca și discuțiile care au avut loc la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ asupra piesei *Proștii sub clar de lună* de T. Mazilu, au relevat aceasta ca una din deficiențele principale ale piesei. Autorul urmărind, în mod justificat, să demaște moravurile abjecte ale unei lumi aflate azi la periferia societății noastre, s-a pierdut în descrierea amănunțită, naturalistă, a vieții intime a personajelor sale, tocindu-și ascuțișul satirei și aducând în scenă însăși vulgaritatea, atât în situații, cât și în limbaj, ceea ce pe drept cuvânt a nemulțumit publicul larg. Tendința spre vulgaritate s-a manifestat și în ale piese, cu mai puțină acuitate, ce e drept, dar într-un mod care merită a fi semnalat ca o primejdie față de rosturile educative ale teatrului nostru. (De pildă, în *Cușbul cu mirese* de I. Avian, și chiar, pe alocuri, în *Băiat bun, dar... cu lipsuri* de Nicuță Tănase.)

Se știe ce putere de comunicare și de influențare capătă cuvîntul rostit de pe scenă în fața unei săli de sute de oameni. Cînd este rostit și cu talent, el capătă forță de convingere și contaminează. Plecînd de la spectacol, publicul, mai ales tinerii, repetă uneori replici întregi din piesa văzută. Ticurile verbale ale personajelor lui Caragiale au intrat în limbajul curent, în sens peiorativ, iar începutul monologului filozofic al lui Hamlet este cunoscut azi și de copii. Tocmai de aceea, scriitorul de teatru trebuie să se gîndească mai adînc la responsabilitatea pe care și-o asumă prin fiecare cuvînt pus în gura eroilor săi, să studieze efectul cuvîntelor în sală și să intervină ori de cîte ori efectul acesta este dăunător. Cînd spectatorul tînră pleacă de la teatru repetîndu-și cuvintele lui Satin: „Omul, ce mîndru sună acest cuvînt“, înseamnă că teatrul și-a atins ținta, că bagajul spiritual al spectatorului a dobîndit încă o valență; dar dacă spectatorul, plecînd de la teatru, repetă poantele „șmecherilor“ de pe bulevard, tot talentul și energia cheltuită de interpreți, ca și sumele cheltuite pentru spectacol, s-au consumat cu rezultate negative. Unii autori au încercat să justifice gustul pentru un limbaj frust, primitiv, prin citarea unor exemple din Shakespeare sau Brecht, dar particularitățile de stil și de limbaj ale unor autori străini și ale unor epoci istorice cu anumite trăsături caracteristice nu pot servi drept justificare pentru imperfecțiunile unor opere adresate direct publicului nostru.

Se semnalează, de asemenea, unele tendințe spre falsă inovație, abuz manifest de comentatori, de retrospecții și anticipații, frecvența unor procedee artificiale, prin care unii autori cred că pot suplini soliditatea construcției

dramatică, argumentația organic-artistică a temei propuse. Această falsă inovație și gustul pentru un convenționalism exagerat aduc pe scenă hibrizi lipsiți de viabilitate. Un exemplu este piesa *Cazul studentului Mihai Lotreanu* de Radu Theodoru, prezentată de Teatrul de Stat din Timișoara, în care comentatorul acțiunii pare să fie însuși autorul piesei, în plin proces de improvizare a lucrării, intrînd în conflict și cu personajele sale și cu spectatorii.

Unii autori, destul de numeroși în ultima vreme, au încercat să demaște în operele lor aspecte ale modului de viață capitalist, cursa înarmărilor condusă de imperialiștii americani, pericolul armelor nucleare. Intenția, desigur, este pozitivă. Sînt folositoare și asemenea piese. Dar insuficienta cunoaștere a mediului de viață abordat și superficialitatea tratării problemelor au dus de cele mai multe ori, în mod firesc, la eșec. Înlocuindu-se cerințele elementare ale cunoașterii realității și procedeele artei realiste, printr-o simbolistică confuză, care aparține teatrului absurd — la modă acum în unele țări capitaliste — s-a ajuns în piesa *Moartea nu vine din cer*, a tînărului scriitor, talentat de altfel, D. R. Popescu (publicată de revista „Steaua”), la un rebut artistic, în care lipsa de logică se întîlnește cu vulgaritatea, iar gluma ieftină cu falsa originalitate.

Se manifestă, de asemenea, insuficientă exigență față de calitatea artistică a unor piese, în care construcția defectuoasă, dialogul stîngaci, inexpressiv, nefinișarea artistică fac să se piardă, nevalorificate, teme și idei prețioase.

Desigur, aceste slăbiciuni se datoresc în primul rînd insuficienței aprofundări a realității de către unii dramaturgi, superficialității și grabei cu care aceștia lucrează, lipsei străduinței necesare pentru rezolvarea artistică a temelor alese.

Sînt unii autori care, grăbindu-se să-și vadă lucrările jucate, nu numai că nu depun suficientă stăruință pentru desăvîrșirea lor artistică, pentru exprimarea cît mai limpede și convingătoare a ideilor, pentru conturarea pregnantă a conflictului, a caracterelor, a situațiilor, dar resping chiar ajutorul pe care unele teatre sînt dispuse să-l acorde, cu căldură și spirit constructiv, pentru îmbunătățirea ideologică și artistică a lucrărilor. Credem că tinerii noștri dramaturgi ar trebui să se gîndească mai des la exemplul marilor înaintași: Caragiale, Gogol sau Cehov, care au ostenit îndelung asupra lucrărilor devenite capodopere ale dramaturgiei universale, fără a fi obligați la această muncă stăruitoare de altcineva decît de propria lor conștiință de creatori. Vorbînd la Conferința pe țară a scriitorilor, tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej spunea :

„Opere care să-și croiască drum spre inima oamenilor, înfruntînd cu trăinicia lor timpul, nu pot fi scrise din fuga condeiului, ci sînt rezultatul cunoașterii adînci, al studiului îndelungat al realităților, al unui susținut efort artistic, al muncii de mîgală a creatorului, pătruns de modestie și exigență față de roadele trudei sale.”

Există însă și lipsuri serioase în munca teatrelor pentru stimularea și promovarea creației originale.

Multe din piesele reprezentate, sau aflate în curs de pregătire în această stagiune, sînt rodul colaborării teatrelor cu autorii dramatici, ceea ce dovedește că în teatre a crescut simțul datoriei pentru promovarea în repertoriu a dramaturgiei originale. Dar calitatea scăzută a unor piese dovedește că nu toate teatrele își duc misiunea pînă la capăt. Prea puține teatre manifestă inițiativă în atragerea autorilor dramatici la o colaborare creatoare pe teme inspirate din procesul de construire a socialismului. De cele mai multe ori, munca teatrelor cu autorii se mărginește la așteptarea pasivă și acceptarea fără exigență a lucrărilor oferite de dramaturgi, lipsind tocmai intervenția activă și contribuția directă la orientarea creatorilor spre problematica esențială, spre conflictele caracteristice realității noastre actuale. Continuă să se manifeste în munca unor teatre slăbiciuni mai vechi, ca lipsa de operativitate în relațiile lor cu autorii, impreciziune și inconsecvență în aprecierea unor piese, lipsă de hotărîre și de spirit de răspundere, care demobilizează creatorii. Munca cu autorii dusă în cadrul teatrelor are adesea un caracter superficial, rezumîndu-se la îndreptarea unor imperfecțiuni secundare, de formă, subapreciîndu-se studiul profund și temeinic al conținutului lucrării, al mesajului ei ideologic.

Această muncă superficială a avut drept rezultat, de pildă, punerea în scenă la Teatrul Regional București a piesei *Șapte inși într-o căruță* de Paul Anghel, lucrare cu un conținut de idei confuz, care denatura aspecte importante ale realității. De asemenea, unele piese propuse în repertoriu de Teatrul „C. I. Nottara” n-au putut fi reprezentate din pricina nivelului lor ideologic și artistic foarte scăzut. Consiliul artistic și, mai ales, secretariatul literar al acestui teatru au dovedit în repetate rânduri lipsă de exigență și mult subiectivism în aprecierea lucrărilor, ceea ce a avut drept rezultat o serie de eșecuri în munca cu autorii și, în consecință, diminuarea încrederii autorilor în capacitatea teatrului de a-i sprijini efectiv în munca lor de creație.

Unele teatre din țară au înscris în repertoriu piese înainte ca ele să-și fi primit din partea autorilor forma definitivă, ceea ce a adus perturbări în desfășurarea planului de producție al acestor teatre.

La rândul său, revista „Teatrul”, care în general are merite în stimularea și popularizarea creației dramatice originale, a publicat în ultima vreme și piese nefinisate îndeajuns. Este bine că revista „Teatrul” publică piese noi, înainte de a fi reprezentate. Dar, uneori, redacția nu a fost destul de exigentă în munca sa cu autorii, ea nu a exercitat un rol activ în orientarea acestora spre anumite teme, ca și în procesul de îmbunătățire a lucrărilor, pentru ca autorul să înțeleagă direcția spre care să se îndrepte în definitivarea textului pentru scenă.

La aceasta se adaugă și exigența scăzută de care a dat dovadă, în unele cazuri, și Consiliul teatrelor, apreciind unele lucrări în mod superficial, fără o analiză critică temeinică.

Consiliul teatrelor nu s-a afirmat încă în mod suficient ca organ de conducere și îndrumare a activității teatrelor, îndeosebi în ceea ce privește orientarea ideologică a acestora.

Graba cu care au fost acceptate spre tipărire și reprezentare în teatre unele piese amintite aici are drept izvor o înțelegere greșită a sarcinii de stimulare și sprijinire a creației originale și a dorinței de promovare a acesteia. Este un fapt verificat că dramaturgia originală și-a cucerit astăzi un loc de seamă în repertoriul teatrelor noastre. Ea și-a cucerit locul cuvenit datorită meritelor reale ale celor mai bune din piesele noastre actuale. Succesul acestora a demonstrat în mod convingător că publicul nostru nou iubește creația originală și privește cu interes operele care-i vorbesc, în imagini artistice emoționante, expresive, despre problemele și oamenii zilelor noastre. Dar adevărata dragoste pentru creația originală nu înseamnă renunțarea la exigență. Tocmai pentru că publicul iubește creația originală, este necesară o exigență sporită pentru realizarea unor lucrări cât mai valoroase, profund educative. Pasiunea pentru nou trebuie să fie călăuzită de cea mai profundă principialitate partinică, pentru ca, alături de noul veritabil, să nu fie promovat surrogatul.

Lipsuri în munca de îndrumare a creației s-au manifestat, după părerea noastră, și la Secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, care și-a limitat în ultima vreme activitatea la discutarea câtorva piese, după reprezentare, și nu întotdeauna după cele mai obiective criterii de apreciere.

Critica de teatru acordă prea puțină atenție problemelor dramaturgiei originale. De cele mai multe ori, critica se mărginește la recenzarea pieselor noi, și, din păcate, nu de puține ori, pe un ton apologetic. În aprecierea unor piese, critica a dat dovadă de superficialitate, fie lăudându-le peste măsură, cum s-a întâmplat cu *Șapte inși într-o căruță*, ale cărei lipsuri esențiale de conținut n-au fost semnalate în cronicile apărute, fie criticându-le în mod excesiv, cum s-a întâmplat cu *Băiat bun, dar... cu lipsuri*. Și într-un caz și în celălalt, critica teatrală nu a manifestat criterii de apreciere suficient de limpezi, bazate pe analiza profundă, marxist-leninistă, a conținutului ideologic al operei de artă. Critica nu are încă rolul îndrumător pe care îl impune viața artistică, nu dezbate încă cu suficientă răspundere, în mod critic și constructiv, fiecare lucrare apărută, nu întreprinde cercetări științifice în domeniul teoriei dramaturgiei, care să generalizeze experiența creatoare a ultimilor ani

Etapă actuală a desăvârșirii construcției socialiste pune în fața dramaturgiei probleme noi, a căror oglindire cere studierea atentă și cunoașterea profundă a realității, înțelegerea și tratarea ei artistică justă, pe planul conflictului dramatic. Documentele partidului nostru, precum și învățătura marxist-leninistă, știința legilor obiective ale dezvoltării societății, îl ajută pe dramaturg să înțeleagă adânc fenomenele actuale ale societății noastre, să-și orienteze creația în mod just.

S-a format în acești ani un nou personaj, care se cere oglindit cu putere în dramaturgie, un tip nou de erou, autor al numeroaselor înfăptuiri ale regiunii noastre. Este muncitorul ridicat de partid la răspunderea de conducător, care a trebuit să lupte și să învingă nenumărate greutăți pentru a-și duce la capăt misiunea încredințată. Este activistul de partid de la sat, care a dus o luptă grea împotriva reacțiunii, pentru convingerea țărănimii asupra justiției drumului arătat de partid, în numele propriului ei interes, pentru învingerea mentalității înapoiate, a neînțelegerii. Este învățătorul de țară devenit activist social — militant activ împotriva prejudecăților, a superstițiilor, a inerției —, ajutor de preț al partidului în lupta pentru ridicarea din întuneric și ignoranță a țărănimii. Este tânărul entuziast, dornic de a acumula cât mai multe cunoștințe și a-și pune toate forțele și capacitatea de muncă în slujba lumii noi, socialiste, în numele fericirii și demnității omului. Este omul muncii — erou anonim, creator însuflit al bunurilor materiale, care se bucură de roadele muncii sale, care-și iubește patria socialistă și nu precupește nici un efort pentru înflorirea ei. Publicul așteaptă să vadă pe scenă, reflectată artistic, imaginea acestui erou, pe care-l înțelnește în viață la fiecare pas, și care constituie pildă și model de urmat. Autorii găesc în viață modelul acestui erou, viu, concret, convingător, realitatea li-l oferă generoasă, și nu e nevoie să-l confecționeze din scheme și simboluri abstracte. Acesta nu e un erou ideal, ci un erou concret care, în procesul de transformare a lumii, în luptă cu greutățile, cu vechiul, crește, se transformă și se desăvârșește el însuși.

În peisajul social al țării noastre există conflicte puternice, ascuțite, contradicții ireconciliabile între nou și vechi — care nu se pot rezolva decât prin izbînda noului —, forme subtile și complexe ale luptei de clasă, al cărei tărîm principal este în momentul de față cel ideologic. Aceasta înseamnă că dramaturgii au posibilitatea ca, studiind profund realitatea, să detecteze și să combată în operele lor manifestările mentalității înapoiate, să demaște pericolul pe care-l prezintă existența în realitatea noastră a unor elemente încă ostile regimului nostru, care folosesc arma otrăvită și subtilă a calomniei, a propagandei în slujba ideologiei burgheze, a scepticismului și îndoielii, să înfiereze pe cei ce jefuiesc din avutul poporului, pe cei ce înșeală buna-credință a oamenilor cinstiți.

În această bătălie pentru formarea omului nou, comedia satirică își are locul său de cinste, ca mijloc de demascare și combatere — de pe pozițiile înaintate ale moralei și ideologiei comuniste — a fenomenelor negative, a rămășițelor și influențelor moralei și ideologiei burgheze. Dramaturgia noastră are vechi tradiții de luptă pentru educarea poporului în spiritul patriotismului și al înaltelor idealuri de progres, precum și pentru combaterea — cu ajutorul satirei — a viciilor morale și sociale.

Publicul nostru de azi are dreptul să ceară dramaturgilor și teatrelor să ducă mai departe aceste tradiții prin opere profund emoționante și mobilizatoare, pătrunse de spiritul combativ al partinității comuniste.

* * *

În ceea ce privește alcătuirea repertoriului general al teatrelor se constată, pe lângă rezultatele bune de care am vorbit la început, lipsuri, care dovedesc că unii directori nu privesc cu destulă responsabilitate sarcina ce li s-a încredințat. Persistă încă în munca unor conducători de teatre practica alcătuirii repertoriului la întîmplare, fără un studiu aprofundat al valorii lucrărilor dramatice și

la necesităților teatrului în raport cu sarcinile sale educativ-culturale și cu posibilitățile de realizare scenică de care dispune. Se manifestă încă tendința spre lucrări ușoare, de o substanță ideologică și artistică precară, dar care, prin artificii formale, asigură succes la o parte mai înapoiată a publicului, cu înclinații și gusturi mic-burgheze. Așa este cazul cu piesele *Măria sa bărbatul* de Klara Feher, *Logodnicul de profesie se însoară* de Oldrich Danek, sau chiar *Încotro, flăcăule?* de Vera Panova, care nu pot fi considerate reprezentative pentru dramaturgia țărilor socialiste, după cum nu poate fi considerată reprezentativă pentru dramaturgia progresistă franceză comedioara polițistă a lui Robert Thomas *Opt femei*, pe care, recent, două teatre din București au intenționat să o prezinte spectatorilor. Uneori, teatrele se lasă atrase de latura spectaculoasă, fals inovatoare, a unor piese, sau de factura stranie, ciudată, a altora (ca, de pildă, *Micile tragedii* de Osvlado Dragun), fără a se gândi la efectul acestor piese asupra spectatorului nostru, care vine la teatru nu pentru a-și omori plictiseala, ci pentru a se îmbogăți sufletește.

Tendința spre spectaculos în sine este cultivată și de unii regizori, care insistă adesea pentru programarea unor piese în repertoriu după criterii străine de valoarea ideologică a lucrărilor. Acest lucru explică, de pildă, intenția unor teatre de a înscrie în repertoriu piese cu un mesaj confuz, ca *Vedere de pe pod* de Arthur Miller, sau *Marele Romulus* de Friedrich Dürrenmatt.

Sarcina educativă a teatrului nu implică îngustarea repertoriului, ci, dimpotrivă, îmbogățirea lui continuă, asigurarea contactului publicului cu operele dramatice de valoare universală, aparținând culturii progresiste a tuturor popoarelor. Dar aceasta presupune alegerea a ceea ce este cu adevărat valoros din dramaturgia popoarelor, a epocilor trecute — opere bogate în idei generoase și de o ținută artistică cu adevărat reprezentativă. Lărgirea repertoriului nu trebuie să devină scop în sine și nu trebuie realizată în numele unei false originalități. Criteriul de selecție trebuie să fie acela al conținutului pieselor, al clarității ideilor, al accesibilității, al valorii lor artistice. Chiar din lucrările unor autori de mare renume, ca de pildă Arthur Miller, Friedrich Dürrenmatt, Jean Anouilh și alții, vom promova acele lucrări care exprimă o poziție limpede, înaintată față de viață și societate, și nu lucrările mai puțin izbutite ale acestora, care exprimă faze mai puțin semnificative în evoluția lor ideologică și artistică. În programarea unor piese ale autorilor din țări capitaliste, trebuie să ne fie foarte clar scopul înscrierii lor în repertoriu. Fără îndoială, nu toți acești autori sînt militanți sociali, și adesea formele de expresie folosite de ei prezintă unele particularități datorite condițiilor de viață, publicului căruia i se adresează. Noi jucăm însă aceste piese pentru fondul lor de idei, pentru capacitatea autorilor de a reflecta critic aspecte caracteristice lumii în care trăiesc.

Problema publicului trebuie să fie preocuparea principală pentru conducătorii teatrelor. Cui se adresează? Cu ce scop? Cu ce mijloace? Iată întrebările esențiale la care teatrul trebuie să răspundă prin întreaga sa activitate. Dacă la alcătuirea repertoriului, precum și la interpretarea scenică a fiecărei piese, se va porni de la aceste criterii, munca teatrului va avea o linie de orientare limpede, va servi cu consecvență și eficacitate scopului ei fundamental: formarea conștiinței socialiste a maselor.

Aceste criterii trebuie să călăuzească teatrul nu numai în alcătuirea repertoriului de premiere, ci și în realizarea repertoriului stabilit, în programarea pieselor în repertoriul curent. În această stagiune, unele teatre și-au modificat pe parcurs repertoriul stabilit la început, înlocuind — sub diferite motive discutabile — piese cu conținut bogat, cu altele mai puțin consistente, ceea ce a imprimat repertoriului din partea a doua a stagiunii o orientare mai șubredă. Pe de altă parte, o sumară analiză a repertoriilor curente jucate de teatre (de pildă, în lunile ianuarie și februarie 1963) dezvăluie serioase deficiențe în consecvența orientării acestora. De pildă, Teatrul de Stat din Brașov a prezentat în luna ianuarie, atât la sediu cît și în deplasări, de 29 de ori piesa *Un drac de fată* de Da-

maschin. de 18 ori *Chirița în Iași* și de două ori *Noța zero la purtare*; Teatrul de Stat din Galați a prezentat în luna februarie 15 spectacole cu *Jocul dragostei și-al întimplării*, 12 spectacole cu *Tom Sawyer*, nouă spectacole cu *Doamna ministru* și numai două spectacole cu o piesă originală, și anume *Mielul turbat*.

Privit astfel pe o anumită perioadă, repertoriul real al acestor teatre apare sărac și de o valoare educativă redusă, deși repertoriul lor permanent cuprinde mult mai multe piese valoroase, care, programate judicios, ar da mai multă bogăție de idei, varietate și eficiență educativă activității teatrului respectiv. Datoria conducerii teatrelor este de a manevra astfel repertoriul încât un număr cât mai mare de spectatori să poată vedea cele mai valoroase lucrări dramatice, a căror forță educativă justifică o difuzare cât mai largă în rîndul spectatorilor.

Același criteriu al calității trebuie să călăuzească teatrele și în alcătuirea repertoriului de deplasări. Nu pot exista două categorii de repertorii: unul pentru sediu, corespunzător celor mai înalte exigențe, și altul pentru deplasări în mediul rural, conceput „indulgent”, cu rabat de calitate. Justificarea dată de Teatrul „C. I. Nottara”, de pildă, pentru însușirea unei piese extrem de slabe, ca fiind concepută „pentru deplasări la țară”, exprimă o poziție nejustă, de dispreț față de publicul nou din satele noastre. Teatrele au datoria de a contribui la îmbogățirea orizontului cultural al oamenilor muncii de la sate, prezentîndu-le nu lucrări superficiale și hibride, ci care să vizeze universul de gîndire și de preocupări al țaranului nou.

* * *

În ce privește arta spectacolului, nu avem intenția să analizăm pe larg, cu această ocazie, problemele interpretării scenice. Ne vom referi numai la cîteva aspecte și tendințe remarcate în cursul acestei stagiuni, și care afectează valorificarea fondului de idei al repertoriului, fac să sporească sau să scadă forța de convingere, eficiența educativă a acestuia.

Se știe că marea calitate a teatrului românesc a stat și stă în realismul interpretării, în forța sa de convingere și emoționare, în veridicitatea jocului actoricesc și în claritatea concepției regizorale. Școala nouă a teatrului nostru socialist, care continuă și dezvoltă tradițiile realiste sănătoase ale înaintașilor, își datorește marile succese din țară și de peste hotare tocmai acestei calități importante.

Pe temelia realismului socialist sînt nu numai posibile, dar chiar absolut necesare căutările și experimentele creatoare, inovatoare, frămîntarea pentru găsirea unor noi mijloace de exprimare convingătoare, pregnantă, a conținutului de idei, de comunicare intensă cu spectatorul, de influențare a conștiinței sale pe calea emoției artistice. Asemenea căutări și experimente pozitive, menite să mărească capacitatea de expresie a artei scenice, să limpezească și mai mult mesajul ideologic al pieselor, au început să se dezvolte tot mai viguros în teatrele noastre, fiind cu căldură sprijinite și promovate. În acest sens, am amintit mai înainte cîteva realizări ale acestei stagiuni.

Atunci însă cînd căutările devin un scop în sine, urmărind originalitatea cu orice preț, ele se transformă într-o barieră între mesajul operei dramatice și public. S-au observat în ultima vreme unele tendințe spre un modernism exagerat al formei, spre exhibiționism, care duc la încărcarea spectacolului cu efecte exterioare ce întunecă ideile textului. Asemenea tendințe s-au vădit și cu ocazia concursului tinerilor artiști. Așa, de pildă, în spectacolul *Generalul și nebunul* prezentat de Teatrul de Stat din Piatra Neamț, regizorul, încadrînd acțiunea piesei în formula unui spectacol de circ, a imprimat tuturor personajelor piesei trăsături caricaturale, obligînd actorii să execute acțiuni mecanice, dezarticulate, golind personajele de conținutul lor uman. În *Poveste din Irkutsk* prezentată de Teatrul de Stat din Galați, conținutul de viață și forța emoțională a piesei lui Arbuzov au fost convertite într-o formulă simbolică sterilă, inadecvată textului, în care actorii își rosteau rolurile ca într-un recital de poezie, iar decorul era

redus la apariția pe fundal a unor pete colorate, în forme geometrice, constituind adevărate șarade pentru spectatori: dreptunghi albastru pentru personajul pozitiv, violet pentru cel contradictoriu, portocaliu pentru forța colectivului, și două ouă colorate pentru nașterea a doi gemeni.

Adeseori, elementele formaliste în arta spectacolului au drept izvor insuficienta cultură și maturitate ideologică a unor tineri artiști care, în căutarea unor forme noi de expresie, redescoperă procedee de mult uzate ale artei burgheze și le preiau mecanic, fără a înțelege inadvertența lor la conținutul și misiunea artei socialiste. Forța teatrului nostru constă în capacitatea de a valorifica la maximum ideile și virtuțile emoționale ale operei dramatice prin mijloace de înaltă ținută artistică și, în același timp, larg accesibile.

Limpezimea și partinitatea concepției regizorale, înțelegerea clară de către regizor a sensului major al operei sînt o condiție esențială pentru orientarea spectacolului pe linia exprimării ideilor înaintate ale textului în imagini artistice convingătoare, emoționante, autentic originale. Din păcate, ideile unor opere ale dramaturgiei occidentale, puse recent în scenă de teatrele noastre, nu și-au găsit cea mai limpede și mai completă expresie scenică în spectacolele respective, interpretarea neepuizînd relevarea fondului de critică socială conținut în text. Așa s-a întîmplat, credem, cu piesele *Mașina de scris*, *Vizita bătrînei doamne*, și altele. Dar aceasta ar necesita o analiză aparte, pe care sperăm că o va face critica teatrală.

* * *

Ne aflăm în momentul cînd pregătirea stagiunii viitoare trebuie să preocupe pe orice conducător de teatru. Alcătuirea repertoriului și, îndeosebi, îmbogățirea repertoriului cu noi lucrări originale trebuie să stea în centrul atenției tuturor teatrelor.

O examinare a șantierului creației în momentul de față arată că sînt în repetiție, sau în curs de definitivare pe masa de lucru a autorilor, unele piese noi de Titus Popovici, Dorel Dorian, Gh. Vlad, Paul Everac, Eugen Mandric, Laurențiu Fulga, Teodor Mazilu, Virgil Stoenescu, Ștefan Berciu, care abordează teme inspirate din procesul de formare a omului nou, din lupta împotriva rămășițelor moralei capitaliste în viața și în conștiința oamenilor muncii. Sînt în lucru și piese care vor aduce în fața publicului figuri proeminente ale trecutului istoric sau cultural al poporului nostru, ca de pildă Horia, evocat de Mihai Beniuc, sau *Mihail Eminescu* de Mircea Ștefănescu. Același examen sumar ne arată însă că portofoliul unor teatre nu deschide o perspectivă optimistă asupra repertoriului original din stagiunea sau stagiunile viitoare. Conform unei practici mai vechi, caracterizate prin pasivitate, conducerile unor teatre așteaptă ca piesele mari să descindă pe masa lor de lucru, fără nici un efort; ele nu încheie contracte cu dramaturgii, nu iau inițiative care să stimuleze abordarea de către autori a unor teme actuale importante.

Instrucțiunile Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, cu privire la alcătuirea repertoriilor anuale, intrate în vigoare la începutul acestui an, pun în fața teatrelor răspunderi sporite în conceperea repertoriului și în special în stimularea și promovarea creației dramatice originale.

Pe de o parte, mai bine decît oricine, conducerea teatrului și organele locale pot cunoaște necesitățile și particularitățile publicului dintr-o anumită regiune, condițiile în care se poate prezenta un spectacol, posibilitățile de valorificare scenică, la un cît mai înalt nivel, a unei opere dramatice. Pe de altă parte, apare tot mai mult ca o necesitate obiectivă și ca o posibilitate reală ca teatrul să fie laboratorul de creație al dramaturgiei originale, centrul muncii concrete, creatoare, eficiente cu dramaturgii.

Pentru a răspunde tuturor acestor necesități și condiții, stilul de muncă și de conducere în teatru trebuie să se ridice la un nivel superior.

Există în prezent un mare număr de scriitori de teatru, unii reprezentând personalități artistice bine definite, cu o bogată experiență, ale căror lucrări au și intrat în patrimoniul dramaturgiei noastre realist-socialiste, alții aflați în căutarea unui drum artistic propriu, iar alții de-a dreptul începători în ale scrisului sau în ale dramaturgiei. Cu atât mai mult aceștia din urmă au nevoie de ajutorul concret, plin de dragoste și, în același timp, de exigență, al teatrelor.

Dramaturgia este un gen dificil, care ridică în fața creatorilor mari probleme, de o deosebită complexitate. Aceasta cere din partea teatrului o contribuție competentă și constructivă în relațiile cu dramaturgii și, în special, capacitatea de a scoate la iveală grăunțele prețios conținut într-o lucrare de debut, pentru a sprijini autorul în munca de desăvârșire a lucrării. În teatre, lucrările trebuie studiate în mod aprofundat, iar discuțiile cu autorii trebuie purtate cu toată răspunderea, pentru ca autorii să primească păreri juste, exprimate cu claritate. Trebuie evitate tergiversările, amînările, trecerea unei lucrări de la o instanță la alta, metodele birocratice, care și derutează, și îndepărtează pe autori.

Data fiind complexitatea problemelor pe care le ridică activitatea unui teatru ca instituție cu caracter ideologic — probleme de orientare, de măiestrie, de organizare —, rolul directorului de teatru apare limpede, ca factor hotărîtor și de mare răspundere, conducător politic, militant pentru traducerea în viață a politicii partidului în domeniul artei teatrale. Sarcinile de răspundere pe care teatrele le au de îndeplinit în educarea socialistă a oamenilor muncii cer din partea directorilor de teatre spirit partinic, exigență și principialitate, o bună pregătire culturală și de specialitate, o orientare ideologică fermă, o profundă cunoaștere a vieții. Directorul de teatru trebuie să fie animatorul pasionat al întregii activități a instituției pe care o conduce. Preocuparea permanentă a directorului trebuie să fie publicul, lărgirea ariei de activitate și de influență a teatrului în rîndurile oamenilor muncii, satisfacerea cît mai înaltă a necesităților spirituale ale acestora. Criteriul succesului, pe care îl invocă mulți directori pentru justificarea înscrierii unor piese în repertoriu, trebuie să fie înțeles în mod aprofundat și complex, slujind nu unor concesi în repertoriu, ci fiind echivalent cu criteriul calității, privită sub toate aspectele de conținut și formă. Adevăratul succes în arta teatrului se realizează atunci cînd spectacolul lasă urme adînci în conștiința spectatorului, cînd stimulează gîndirea creatoare și trezește sentimente nobile.

Un sprijin substanțial în activitatea de conducere a teatrului pot și trebuie să-l aducă consiliile artistice și secretariatele literare.

Secretariatul literar nu poate fi confundat, așa cum se mai întîmplă uneori în practică, cu un simplu resort însărcinat cu tipărirea programelor de sală și a afișelor. Secretariatul literar trebuie să fie acel nucleu ideologic al teatrului, în care se elaborează premisele programului de activitate artistică al instituției, cu spirit de inițiativă și pasiune creatoare. Primul contact al autorului cu teatrul se face de cele mai multe ori prin secretariatul literar. De aceea, aici trebuie să lucreze oameni competenți, cu o limpede orientare ideologică și un orizont cultural larg, care să poată da un sprijin calificat autorilor prin aprecieri judicioase ale lucrărilor lor.

Directorii teatrelor sînt obligați să se preocupe de întărirea secretariatelor literare cu cadre calificate și capabile, să îndrumeze și să controleze personal munca acestora.

De asemenea, directorul teatrului este răspunzător de activitatea consiliului artistic, organ consultativ, alcătuit din cadrele fruntașe ale teatrului și din oameni de specialitate dinafara teatrului. De buna alcătuire și funcționare a consiliului artistic depinde și gradul aportului acestuia la munca generală de conducere și orientare a teatrului. În prezent, mandatul vechilor consilii artistice, alese conform unui sistem astăzi perimat, a expirat.

Experiența activității de pînă acum a acestor consilii dovedește utilitatea lor în munca de conducere a teatrului și necesitatea folosirii mai intense și mai

multilateral de către directorii a ajutorului lor. Se constată, pe de altă parte, că în munca unor consilii artistice au existat manifestări de subiectivism, de lipsă de principialitate, o orientare ideologică neclară și formalism birocratic, care au constituit o piedică în activitatea teatrelor respective.

Este necesar ca directorii teatrelor să se preocupe de alcătuirea unor consilii artistice a căror componență, prin competența și principialitatea partinică a membrilor, să asigure o justă orientare ideologică a activității teatrului, rezolvarea operativă și plină de răspundere a problemelor complexe de creație legate de sarcinile educative ale teatrului.

Un sprijin permanent și activ trebuie să acorde conducerilor teatrelor comitetele de cultură și artă regionale.

În primul rând, organele locale trebuie să cunoască foarte bine situația și activitatea teatrelor din regiunea respectivă, să ajute conducerile teatrelor să se orienteze în rezolvarea problemelor complexe ce le-au fost încredințate, să le acorde sprijinul de care au nevoie pentru stimularea creației și pentru buna desfășurare a muncii artistice. Comitetele de cultură trebuie să contribuie la întărirea conducerilor teatrelor, a secretariatelor literare și consiliilor artistice cu cadre bine pregătite, să participe la discuțiile organizate în teatre în jurul pieselor și al problemelor repertoriului, să vegheze la orientarea repertoriului teatrelor din regiune în funcție de sarcinile lor cultural-educative concrete, să organizeze dezbateri largi, pe plan local, asupra activității desfășurate de teatrele din regiune. Organele locale trebuie să vegheze la respectarea disciplinei de stat de către conducerile teatrelor și să ia măsurile necesare de îndreptare, acolo unde constată abateri de la legile și regulamentele în vigoare; să informeze Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă asupra problemelor care se ivesc în activitatea teatrelor, să se consulte cu Consiliul teatrelor din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă asupra problemelor de conținut ale muncii teatrelor din raza lor de activitate.

Sarcini de seamă în orientarea ideologică și artistică a activității generale a teatrelor revin Consiliului teatrelor din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă.

Consiliul teatrelor este organul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă care răspunde în mod nemijlocit de modul în care se aplică politica partidului în mișcarea teatrală din țara noastră, de orientarea ideologică, ca și de nivelul general al teatrului nostru din punct de vedere al eficienței sale educative și al gradului său de măiestrie artistică.

Consiliul teatrelor are datoria de a veghea la justa coordonare și proporționare a repertoriului pe întreaga țară, urmărind promovarea cu precădere a dramaturgiei originale, precum și programarea cu spirit de discernămint a operelor aparținând dramaturgiei universale, clasice și contemporane. Consiliul teatrelor are datoria de a cunoaște repertoriul tuturor teatrelor din țară, precum și fiecare piesă nouă pe care conducerile teatrelor hotărăsc să o înscrie în repertoriu. Pentru a-și putea exercita controlul asupra conținutului ideologic al repertoriului teatrelor, Consiliul teatrelor organizează citirea tuturor pieselor înscrise de teatre în repertoriu, înainte de începerea repetițiilor cu lucrările respective.

Din punct de vedere al orientării ideologice și artistice, teatrele sînt subordonate direct Consiliului teatrelor din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, care își exercită funcțiile de îndrumare și control cu ajutorul principalelor forțe artistice ce activează în mișcarea noastră teatrală.

Consiliul teatrelor trebuie să organizeze dezbateri asupra pieselor noi originale înscrise în repertoriile teatrelor, precum și asupra unor probleme generale ale dramaturgiei originale, să sprijine teatrele în alcătuirea unor repertorii bogate și variate, prin recomandări de piese, prin discuții cu conducerile teatrelor și cu organele locale. Membrii Consiliului teatrelor trebuie să participe activ, permanent, la viața teatrelor, dînd un ajutor concret și eficient la fața locului, pentru îmbunătățirea calității repertoriului și a spectacolelor.

Sarcini de răspundere în orientarea creației noastre dramatice și a activității teatrelor revin criticii teatrale, care trebuie să fie, în același timp, un îndru-

mător al teatrului și al publicului. Prin analiza profundă a fenomenului artistic, a creației dramatice și a spectacolului, critica contribuie la ridicarea nivelului artei noastre, al dramaturgiei și al spectacolului, precum și la orientarea publicului, la formarea gustului artistic al oamenilor muncii, la statornicirea unor criterii științifice de apreciere a artei teatrale. Critica noastră de teatru trebuie să părăsească tonul apologetic, atitudinea neutră, constatativă, pentru a trece la analiza critică profundă, constructivă, la sinteza teoretică generalizatoare, la dezbaterea vie, argumentată a fenomenului teatral. Revistele „Teatrul” și „Contemporanul” au, în această direcție, o mare responsabilitate.

Este necesar ca revista „Teatrul” să organizeze discuții în jurul pieselor originale publicate; să se preocupe de publicarea unor articole ample de analiză critică de pe pozițiile esteticii marxist-leniniste; să sprijine teatrele în alcătuirea repertoriului prin informări despre dramaturgia altor popoare, precum și prin analiza critică a repertoriului unor teatre și prin discutarea problemelor privitoare la orientarea repertoriului general. Problemele artei spectacolului trebuie de asemenea discutate în paginile revistei „Teatrul”, ale „Contemporanului” și ale altor publicații, la un nivel superior de exigență ideologică și artistică, de competență profesională.

Publicațiile culturale din regiuni au de asemenea sarcina de a-și îmbunătăți activitatea critică de analiză a muncii teatrelor din regiunea respectivă, apreciind-o în raport cu sarcinile și nivelul de dezvoltare al artei teatrale din întreaga țară.

Considerăm necesar ca și Secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor să aducă o contribuție mai activă la orientarea creației dramatice, la îndrumarea și sprijinirea eficientă a creatorilor, la stringerea legăturii dintre creatori și viața oamenilor muncii.

Consiliul teatrelor are datoria de a colabora permanent cu Secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, organizând discuții comune în legătură cu unele piese și cu unele probleme generale ale creației dramatice, organizând acțiuni comune pentru stimularea și îndrumarea creației.

O contribuție însemnată la ridicarea nivelului activității teatrelor trebuie să aducă A.T.M. prin mijloacele sale specifice. În ultima vreme, Asociația Oamenilor de Artă din Instituțiile Teatrale și Muzicale s-a orientat mai mult spre acțiuni cu caracter festiv-protocolar, și spre o activitate de tip O.S.T.A. Este necesar ca Asociația să-și reia activitatea de conținut, organizând acțiuni menite să contribuie la orientarea ideologică a creatorilor de spectacole, la o mai profundă descifrare a conținutului operelor dramatice, la o mai limpede reliefare artistică a mesajului lor. A.T.M. trebuie să organizeze dezbateri asupra spectacolelor, în cadrul cărora să se analizeze, de pe pozițiile esteticii marxist-leniniste, concepția și mijloacele interpretative, să inițieze dezbateri în jurul unor probleme teoretice ale dezvoltării artei spectacolului în țara noastră. Spectacole experimentale, informări cu caracter documentar, cicluri de conferințe, consultații metodice — iată o serie de acțiuni pe care le poate organiza A.T.M. în scopul ridicării calității artei interpretative și al îmbunătățirii activității cultural-educative în teatre.

Prin conlucrarea tuturor forțelor existente — și teatrul nostru dispune de forțe remarcabile, care și-au dovedit capacitatea creatoare și elanul însuflețit — vom izbuti neîndoios să realizăm noi și noi spectacole, demne de epoca de mărețe înfăptuiri pe care o trăim și de spectatorul nostru nou, care le așteaptă cu îndreptățită nerăbdare.

MIRCEA CRIȘAN
ALEXANDRU ANDY
RADU STĂNESCU

ȘAPTE PĂCATE



SPECTACOL DE MINIATURI

Scena reprezintă un peron astfel plasat încît să sugereze că spectatorii se află în trenul care urmează să plece. Lumea de pe peron este înșirată la rampă și se comportă ca atare.

La ridicarea cortinei, în scenă agitație specifică peroanelor în preajma plecării trenurilor.

VÎNZĂTORUL DE ZIARE: Ia „Urzica“, ia „Urzica“, ia „Urzica“!...
NEA PÎRVU (cu voce joasă): Aveți „Urzica“?

VÎNZĂTORUL DE ZIARE: Un moment... Să văd... (Caută în teancul de ziare.) N-am. Dacă vreți, „Flacăra“.

NEA PÎRVU: Am citit-o. (Pleacă.)
VÎNZĂTORUL DE ZIARE (continuă profesional): Ia „Urzica“, ia „Urzica“, ia „Urzica“, ia „Urzica“, ia „Urzica“...

(Apar doi tineri drăguți: un băiat și o fată.)

TÎNĂRUL (întreabă pe un ceferist care, plimbîndu-se în lungul rampei și încercînd cu ciocanul „osiile“, lovește în gol — dar se aud loviturile): Țasta-i „Timișoara“?

CEFERISTUL (care are în mînă un felinar aprins): Țasta.

FATA: Cît mai stă?

DIFUZORUL: Trenul accelerat 403 pleacă peste 5 minute în direcția: Pitești, Craiova, Caransebeș, Timișoara.

TÎNĂRUL: Peste cinci minute! (O sărută cu foc.)

(Personajele înșirate la rampă „au vorbit“ pînă acum cu „cei din tren“, dar fără să se audă cuvintele. Acum îi auzim...)

FEMEIA: Ai grijă, Ionele, cu geamantanul... Să nu pui geamantanul cu gura-n sus, că am pus borcanele cu gura-n jos... Nu-i așa, bărbate? (Blajinul, care stă lingă ea, dă din cap afirmativ.)

TRISTUL (îmbrăcat în negru, cu gulerul ridicat, se adresează cuiva din vagonul alăturat): ... Și roag-o pe Tanța să se întoarcă acasă... Spune-i c-o iert...

NEA PÎRVU: Să ai grijă, Rotarule, să nu ne faci de ris... Toată uzina e cu ochii pe tine... Și spune-i lui Marin că acum eu sînt controlor de calitate.

FEMEIA: Să nu umbli în valioară, auzi? Mincarea e în coșulețul de paie... Dacă vrei pui, ți l-am pus în servietă... Brînză e în sacoșă de nailon... Și să nu deschizi cufărașul, că se sparge vișinata... Auzi?

DISPERATUL (apare în goană; e îmbrăcat într-o scurtă îmblănită și ține în mînă o gîscă vie. Strigă disperat, ca de la vagon la vagon, căutînd pe cineva): Tovarășul inspector Ciobotaru de la T.A.P.L.!... Tovarășul inspector Ciobotaru de la T.A.P.L.! Nu e acolo un tovarăș gras cu balonzaid? (Strigă disperat de la un vagon la altul.) Tovarășul inspector Ciobotaru de la T.A.P.L.!... Tovarășul inspector... (Iese strigînd.)

TRISTUL: Și spune-i c-am iertat-o... Tanța... Să vină înapoi. Poate să vină și cu profesorul de înot...

NEA PÎRVU: Arată-le ce știm noi, dar prinde-le și tu șmecheria... Uite, mai sînt trei minute...

TÎNĂRUL: Trei minute?!? (O sărută pe fată cu disperare.) Ultimele trei minute!!! (O sărută iar.)

VÎNZĂTORUL DE ZIARE: Ce, măi Vasile? Umbli ziua cu felinarul?

CEFERISTUL: Păi știi ce greu se aprinde? (Iese.)

FEMEIA: Și vezi să nu se clatine clătitelile. Și să le mănînci pe toate pînă ajungi... Că altfel se supără unchiul. Nu, bărbate?

(Blajinul, de lingă ea, dă din cap în semn că e de acord.)

DISPERATUL (apare în goană, strigînd cu disperare): Tovarășul Ciobotaru de la T.A.P.L.!... Tovarășul inspector Ciobotaru de la T.A.P.L.!... Un tovarăș gras cu balonzaid nu-i acolo?... Tovarășul inspector Ciobotaru!! (Iese.)

SOTUL: Lilișor, mamă... Ai grijă acolo... Doar ești nevasta mea: pe mine mă cunoaște toată lumea acolo...

Orașelul e mic, oamenii mai altfel... Nu umbla în pantaloni dimineața... Vede mama... Și ai grijă... Acolo s-a făcut un teatru nou... Au venit artiști mulți... Tineri... Absolvenți... Știu că ție-ți place să dansezi... Dar... Vede mama...

PISĂLOGUL (*vorbește repede*): Și să nu uiti să-i dai scrisoarea, că zăpăcită cum ești tu... Dar să vezi să nu fie Emilia de față când îi dai scrisoarea, că-i spune lui Nae și Nae înseamnă Lache... Și Lache știi tu ce-nseamnă... Și vezi să nu uiti să-i ceri plicul înapoi, iscălit... Că uitucă cum ești tu... Auzi? Că altfel e în stare să-mi ceară capra înapoi. Așa că-mi trebuie patru semnături: a lui Praporgescu, a lui Cîrpoi, a lui Fundățeanu și a lui Lache... Nu Lache ăla care nu trebuie s-o vadă: Lache celălalt. Care trebuie. Și să-i dai scrisoarea din primul moment... Că doar pentru scrisoare te-am trimis... Auzi? Ți-am dat scrisoarea, nu? Cum „nu“? (*Se caută în buzunare.*) Na, c-am uitat-o acasă! Când să ți-o mai aduc? Mai e un minut!

TÎNĂRUL (*disperat*): Un minut? (*O sărută pe fată.*)

DISPERATUL (*trece în goană cu gisca*): Tovarășul inspector Ciobotaru de la T.A.P.L.!!! (*Iese pe dincolo.*)

TRISTUL: Și spune-i Tanței să vină înapoi. Nu-i fac nici un reproș. Chiar dacă le-a vindut... Tanța...

(*Prezentatorul apare din stînga; fără vorbe, își ia și el rămas bun de la cineva din tren, doar prin gesturi.*)

BLAJINUL: Drum bun, nepoate... Și spune-i Aglăiței că ne-am mutat... Da, da, în bloc nou... Nu, vecinii încă nu mi-i cunosc, că abia m-am mutat... Dar par niște oameni admirabili... Nu, nevastă?

DISPERATUL (*vine înapoi în goană, mai disperat ca întotdeauna*): Tovarășul inspector Ciobotaru de la T.A.P.L.!!! N-ai văzut un tovarăș inspector gras de la T.A.P.L.? Poate că și-a scos balonzaidul... Pleacă trenul... (*Iese.*)

TÎNĂRUL: Pleacă trenul? (*O sărută lung.*)

(*Peronul începe să se miște foarte încet, sugerînd pornirea trenului.*)

TRISTUL (*oftează*): Tanța...

VINZĂTORUL DE ZIARE (*apare fericit*): A sosit „Urzica“!...

FEMEIA: Plăcînta cu mere e în coșul cu struguri! Nu, bărbate? (*El face semn că nu.*) Sigur! Plăcînta cu struguri e în coșul cu mere!

NEA PÎRVU: Succes, măi!... Și să ne trimiți și nouă o matriță! Auzi?
SOȚUL: Ai grijă, Lilișor... Și vezi de geamantan... A, te ajută tovarășul... Cum? E artist?... A! Absolvent. Atunci sînt liniștit... Mulțumesc... E soția mea... Ai grijă, Lilișor, gura lumii... Vede mama...

DISPERATUL (*apare iar*): Tovarășul inspector Ciobo... (*L-a văzut.*) A!!! Tovarășul inspector! (*Fuge după tren.*) Ați uitat asta... (*Iese în goană.*)

(*Cei doi tineri se sărută lung.*)

CEFERISTUL (*îl bate pe umăr pe tînăr*): Ce faceți? Pierdeți trenul!

TÎNĂRUL: Noi nu plecăm nicăieri. Dar la gară putem să ne sărutăm liniștiți. (*O sărută.*)

DIFUZORUL: Trenul de Giurgiu pleacă peste cinci minute.

FATA: Auzi? Hai, dragă, că pleacă și „Giurgiu“.

(*Toți fac semn cu batista, numai Pisălogul scoate din greșeală, în loc de batistă, un plic albastru, și face semn cu el.*)

CORTINA

(*Singurul care a rămas în scenă este Prezentatorul. Continuă să facă semn cu batista spre sală.*)

PREZENTATORUL: Trenul a plecat... Peronul s-a golit... Probabil vă gîndiți: „Cui mai fac eu semn cu batista?“... Nu mai e nimeni. Cum nimeni? Dar dumneavoastră? Doar dumneavoastră sînteți cei mai importanți. Pentru dumneavoastră s-a făcut tot spectacolul... Scena, decorurile... Teatrul a fost clădit pentru dumneavoastră... Eu... Mama mea m-a născut special pentru dumneavoastră! Să vin aici să vă prezint spectacolul „Șapte păcate“. Pentru că, din păcate, mai sînt păcate... Nu: „Să nu furi, să nu ucizi...“ De astea se ocupă tribunalul. Aici e vorba de alte păcate. Păcate pe care nici nu știu cum să le numesc. De pildă...

Îl țineți minte pe Nea Pîrvu, controlor de calitate, pe care l-am văzut adineaori în gară?... Uite-l!

(*Apare nea Pîrvu.*)

Ce faci, nea Pîrvule?

PÎRVU: L-am condus la gară pe Rotaru... Bun băiat! Fruntaş! A plecat în schimb de experiență...

PREZENTATORUL: Aveți băieți buni în fabrică?

PÎRVU: Sint!

PREZENTATORUL: Dar șmecheri?

PÎRVU: Este.

PREZENTATORUL (îl corectează): Sint!

PÎRVU: Nu, nu! „Este“. Că e numai unul. Care vrea să mă șmecherească... Ei, dar eu mă duc, că intru în „schimb“.

(*Pîrvu iese, Prezentatorul rămîne singur.*)

PREZENTATORUL: Și „șmecheria“ e un păcat!

(*Apare Jenică.*)

CORTINA

CONTROLUL DE CALITATE

In fața cortinei: Prezentatorul și Jenică. Jenică are în mână o rochie înflorată.

PREZENTATORUL: Ce-i cu rochia asta?

JENICĂ: E gata. Acum am terminat-o.

PREZENTATORUL: Tu ai făcut-o?

JENICĂ (*mîndru*): Eu!

PREZENTATORUL (*se uită la rochie*): Tu singur?

JENICĂ (*mîndru*): Singur!

PREZENTATORUL: Bravo! Să-ți fie rușine!

JENICĂ: Cum???

PREZENTATORUL: Păi ce, asta-i lucrătură? Asta-i calitate? Un buzunar mai sus, unul mai jos... Nefinisată... Ne...

JENICĂ: Hai, lasă... Nu mă mai prelucra... Eu o duc. (*Vrea să iasă.*)

PREZENTATORUL: De ce pe-acolo? Lada de gunoi e în partea cealaltă!

JENICĂ: Ești tu deștept... Dar eu o dau la „bune“...

PREZENTATORUL: Că nu te gîndești la cumpărători, cred. Că nu-ți pasă de „marca fabricii“, cred. Dar c-o să treacă rebutul ăsta pe la controlul de calitate, asta s-o crezi tu!

JENICĂ: Măi, tu nu mă cunoști, măi! M-am gîndit eu și la asta. M-am gîndit și am găsit: trei sisteme care nu iartă.

PREZENTATORUL: Ce sisteme?

JENICĂ: A, B și C. Sistemul A se adresează inimii. (*Duios, trist.*) Mamă, tată, copil orfan... îl înduioșează și-mi trece rochia...

PREZENTATORUL: Și dacă nu merge?

JENICĂ: Sistemul B, care se adresează creierului: cifre, economii, producție, productivitate!

PREZENTATORUL: Și dacă nu merge nici asta?

JENICĂ: Sistemul C, care se adresează stomacului. Control, control, dar tot oameni sîntem: bere, șpriț, mici, antricoate, trandafiri...

PREZENTATORUL: Flori? Asta-i tot la inimă...

JENICĂ: Nu, nu... Trandafiri de purcel... cu muștar... Nu rezistă nimeni.

PREZENTATORUL: Și dacă rezistă?

JENICĂ: Hm. Nu există! Dacă n-o trec, mă îmbrac cu ea!

PREZENTATORUL: Cum te îmbraci?

JENICĂ: Uite așa: o îmbrac! Și nu mă mai ține de vorbă, că sînt în producție! (*Iese prin dreapta. Prezentatorul ridică din umeri; iese prin stînga.*)

(*Se ridică cortina. În scenă, o tejghea cu o firmuță: „Control de calitate“. În spatele tejghelei, nea Pîrvu. După o clipă apare Jenică.*)

JENICĂ (*pune rochia pe tejghea*): Am adus-o. E bună. E grozavă. Trece-o la „bune“...

PÎRVU: Un moment... Să mă uit la ea...

JENICĂ (*ca pentru el*): Hait! Sistemul A. (*Își ia o mutră îndurerată și începe cu glas tremurat.*) Unde să te uiți?... Uite-te la mine... Ai exact ochii lui tata... Că eu sînt orfan... De mic copil, bătut de va-

luri și de vînt. Fără mamă... Fără tată... Trece-o la „bună“.

PÎRVU : Stai să mă uit.

JENICĂ (*duios*) : Să nu mă uiți... Dumneata n-ai avut o mamă?... Care te iubea. Care te hrănea... Și care te adormea cîntîndu-ți... (*Cîntă.*) Nani, nani. Trece-o la „bună“... Că mama te-o alintă...

PÎRVU (*cîntînd în continuare*) : Să mă uit întîi la ea...

JENICĂ (*tot cîntînd*) : Lasă, nu te mai uita... (*Vorbit.*) Mai bine uite-te la mine. Ce semeni cu mama !

PÎRVU : Parcă spuneai cu tata.

JENICĂ : Și cu mama și cu tata. Mata ești singurii mei părinți. D-aia te iubesc ca pe propriul meu copil. (*Ia rochia în brațe, o leagănă ca pe un copil.*) Nani, nani... Ssst... (*În șoaptă.*) A adormit... (*Vrea s-o puie în raft. Vorbește în șoaptă.*) S-o punem la „bună“. Ssst...

PÎRVU (*tot în șoaptă*) : Întîi s-o controlez... Ssst...

JENICĂ : Nu! (*Suferind.*) Dumneata nu știi cît am suferit eu... Eu am fost un copil găsit... Într-o iarnă geroasă, mama mea m-a lăsat gol pe o movilă de zăpadă... Cu un bilețel prins cu un ac direct de zăpadă, că altceva nu aveam... Și pe bilet nu scria nimic, că mama nu știa să scrie... Sărmana... (*Cu lacrimi în glas.*) Și nimeni nu m-a ridicat de acolo... Unde am zăcut șapte ani...

PÎRVU (*plînge și el*) : Șapte ani...

JENICĂ : Șapte ani...

PÎRVU (*plînge cu sughițuri*) : Pe zăpadă...

JENICĂ : Pe zăpadă...

PÎRVU (*plînge*) : Și vara...

JENICĂ : Și vara...

PÎRVU (*plîngînd*) : Sărmanul... Vino să te mîngîi... Și adu și rochia... S-o controlez... (*Vrea să controleze rochia.*)

JENICĂ (*Ca pentru el*) : Nu merge. Sistemul B. (*Schimbă, brusc, tonul, devine „just“.*) Ce-i birocrațismul ăsta, tovarășe ? Muncitorii în uzine, în fabrici, în mine, țărani pe ogoare și marinarii pe coavă, toți așteaptă rochițele, și dumneata... Te pui de-a curmezișul... La o parte, rutină ! Trăiască lupta pentru noile sortimente ! Jos cu penalizările pentru locațiile la vagoane ! Trăiască înlocuirea bușoanelor de gumă cu bușoane de plastic. E o cinste să fii pompier voluntar !

(*Cîntă, dirz.*)



Zboară mînea
Peste plasă.

(*Vrea să arunce rochia în raft.*)

PÎRVU (*calm*) : Un moment, să mă uit la ea.

JENICĂ (*ca pentru el*) : E greu ! Sistemul C. Șprițul. (*Schimbă tonul, devine prietenos.*) Nea Pîrvule... Dumitale îți place un șpriț ?

PÎRVU : Și două.

JENICĂ (*vesel*) : Bravo ! Dar o bere îți place ?

PÎRVU : Și două.

JENICĂ : Bravo ! Dar o țuculiță ?

PÎRVU : Și trei.

JENICĂ : Al nostru ești ! Hai să punem asta la „bună“ și să...

PÎRVU : ...și să mă uit întâi la ea !
JENICĂ : Ce să te mai uiți ? Ce-ai zice de o fripturică ?
PÎRVU : Bună !
JENICĂ : Dar o scrumbioară ?
PÎRVU : Bună !
JENICĂ : Și de asta ce zici ? (*Arată rochia.*)

PÎRVU : Să mă uit la ea !
JENICĂ : Uf ! Nea Pîrvule... (*E, pe rînd, ba duios, ba aspru, ba prietenos.*) Mata n-ai avut o mamă... Cu copii mici... pe grătar... cu șpriț... zi de zi... Ceas de ceas... Mereu înainte... La cîrciumă... Un vin rece... La gheață... Pe zăpadă... în ploaie... În vînt... În mujdei... Și cu mămăliguță... Pentru oamenii muncii... Care așteaptă... Să vină ospătarul mai repede... Și...

(*Lumina scade treptat ; vocea interpretului se filează. În același timp se aprinde un reflector îndreptat spre colțul din stînga al scenei, unde se găsește Prezentatorul.*)

PREZENTATORUL : Auziți aici : metode psiho-pato-fiziologice... A. B. C. Cînd te gîndești că, de multe ori, sînt necesare mai multe eforturi să tragi chiuul decît să muncești. Păi nu ți-neți minte ? La școală, la teze... Înainte... Fițiuci, mosorele... Hîrtiuțe cu elastic, bilețele în manșete... Taie buzunarul, coase pantalonul... Zile întregi de muncă, în loc să înveți două-trei ore... Așa și „domnul Jenică”. Dacă l-a convins sau nu l-a convins pe controlor să-i treacă rochia la „bune”, nu știu... Dar dacă l-a convins...

(*Trece prin scenă Jenică, îmbrăcat în... rochia cu pricina ! Străbate scena și iese prin partea cealaltă, fără să spună nici un cuvînt. Prezentatorul îl urmărește cu privirea, apoi — spre public — ca o concluzie.*)

Nu l-a convins. (*Iese.*)

CORTINA

UN SOȚ INVENTIV

În fața cortinei, Mitică se întâlnește cu un prieten

PRIETENUL : Mitică... Bem o bere după spectacol ?

MITICĂ : Bem !

PRIETENUL : ...Vii cu nevastă-ta ?

MITICĂ : Ce facee ? Cu nevasta la chef ? Să mă coste dublu și să pe-trec pe jumătate ?... Viu singur !

PRIETENUL : Și ei ce-i spui ?

MITICĂ : Ce-i spun ? Hm !... Singur mă trimit, măi !

PRIETENUL : Cum ?

MITICĂ : Hm !... Știu eu... Mă duc acasă... Iau un aer trist... Și ea o să-mi spuie : „Săracul de tine... Ce obosit ești... N-ai vrea să te duci la o bere cu prietenii tăi ?”... „Fără tine, mamă ?”... „Fără mine, că eu am de spălat vase”... „Bine, mamă... Dacă spui tu...” (*Vesel.*) Și viu la „Garofița”... Și-i tragem un chef...

PRIETENUL : Bine, măi Mitică... Noi sîntem acolo. (*Iese prin stînga.*)

(*Mitică își ia o mutră tristă, iese prin dreapta, se ridică cortina.*)

În scenă, soția mătură prin casă. Apare Mitică. Are o mutră de cioclu.

Își ia un scaun și se așază în fața ei. Dar ea nu-i dă atenție și se întoarce cu fața în altă direcție. El geme o clipă, apoi își ia scaunul și se mută iar în fața ei. Geme. Ea nu-i dă atenție. Se mută. După un moment el își mută iar scaunul în raza ei vizuală. Jocul se repetă de cîteva ori, inutil. Ea nu-i dă atenție. Atunci, el „atacă.”)

MITICĂ (*cu glas stîns*) : Marioaro...

EA (*văzîndu-și de treabă*) : Hai, lasă !... Faci pe astenicul cu mine ca să te trimit să bei cu bețivii tăi și eu să stau singură să spăl vasele. Hai, fără !

EL (*cu ton normal*) : Da ?... Chiar ! Ce-mi trebuie ? (*Minte.*) Mai bine stăm noi doi aici... Uite... Ți-am adus... (*Se caută în buzunarul de la spate.*) Hm ! Portofelul !... Portofelul ! L-am uitat la birou ! Mă duc să-l aduc. (*Se îndreaptă spre ușă.*)

EA (*calmă*) : Vezi că-i în buzunarul de la piept.

EL (*dezamăgit*) : Da ?... (*Îl găsește.*) Chiar... Hm ! Ce noroc am avut cu tine... Că altfel umblam ca nebun pe

străzi, acum noaptea, să găsesc o farmacie deschisă... Că mă doare capul... E una la gară... *(Cu ton nevinovat.)* Eu mă duc să-mi iau niște antinevralgice, și tu...

EA *(liniștită)*: Vezi în noptieră, acolo... Că sînt vreo douăzeci...

EL *(furios)*: Eu nu știu ce cumpărăm noi atîtea antinevralgice!... Cînd ai nevoie... le ai! D-aia nici nu mai au nici un efect.

(Stă pe scaun. Se frămîntă în căutarea unei idei.)

EA: Ce faci? Nu te culci?

EL: Ba da. Să plimb puțin pisica pe afară și mă culc.

EA: Pe cine ai mai văzut tu să plimbe pisica?

EL: Păi dacă n-avem cîine... Tu n-ai vrut... Și acum, uite. N-am pe cine plimba.

EA: Mai bine culcă-te.

EL: Da, chiar. Ce-mi trebuie?... *(Își amintește de ceva important.)* Hi! Cursa de șoareci! Mă duc să văd.

EA: Ce să vezi?

EL: Cine a ieșit primul.

EA: De unde să iasă?

EL: Din cursă.

EA: Hai vezi-ți de treabă!

EL: Da, chiar! Ce-mi trebuie?! *(Pauză.)* Marioaro! Mi-ar sta bine cu musta-

ță? *(Nici un răspuns.)* Eu mă duc să-mi las mustață.

EA: Unde te duci?

EL *(logic)*: La frizer. Unde se lasă mustață?!

EA: Unde-ai mai văzut frizer noaptea?

EL: Dar ce, noaptea își schimbă merseria? Ce? Eameleon?

EA: Eu mă duc să spăl vasele.

EL: Da, și eu mă dezbrac, îmi pun pardesiul și mă duc... ă...

EA *(bănuitoare, calmă)*: Unde te duci?

EL *(eroic)*: Mă duc să mă predau! Azi dimineață am trecut stopul pe roșu și milițianul n-a observat.

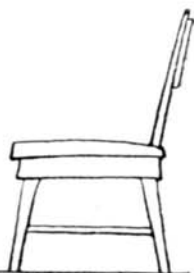
EA: Și?

EL: Și am conștiința încărcată. Uite! *(Îi arată limba, ca la doctor.)* A. — A. — A.

EA: Eu zic să te liniștești, că la circiumă nu te duci!

EL: Da, chiar. Ce-mi trebuie? *(Stă, se gîndește. Pauză mare. Apoi, ca o constatare.)* Ce femeie superioară ești tu! Nu ca altele, pisăloage... „Unde te duci? De unde vii?... Bețivule!“... La ele, un om, cum bea un pahar cu vin, gata, e bețiv! Și Napoleon obișnuia. Și n-a fost bețiv... A fost un învingător. La Waterloo... *(Se gîndește o clipă.)* Chiar... S-a stricat lanțul. Mă duc la Ferometal să iau altul.

EA: Noaptea... *(Cu satisfacție.)* E închis.



EL : Dar ce ? Nu există și Ferometal de urgență ?... Zero șase. *(Ia telefonul.)* Alo... Tovarășul director ? Da... Cum ?... Să vin chiar acum ? Aș fi vrut să rămân lângă soția mea, care e o femeie superioară. Dar dacă trebuie...

EA : Vezi că e scos din priză.

EL : Da ? Chiar ! Mă și miram, cum vorbește dacă n-a sunat ?... *(Pune receptorul la loc.)* Probabil că secretara... Se ține de bancuri... Noaptea... scoală oamenii din somn... E... Mai bine să stingem lumina, și eu mă duc să iau oțet.

EA : Ce să iei ? *(Pune telefonul din nou în priză.)*

EL : Oțet. Că vine toamna și d-aia nu se găesc borcane.

EA : Măi Mitică ! De ce nu ești tu cinstit ?

EL : Da, chiar ! *(Se ridică, face trei-patru pași și, cu spatele la ea, vorbește ca și când ar avea-o în față.)* Marioaro... Să-ți spun drept... Eu...

EA : Cu cine vorbești ?

EL : Aa ?... *(Bijbiie ca în întuneric.)* Marioaro... Nu văd !... Nu mai văd ! Mă duc la spital să văd ce e cu mine că nu văd... *(Bijbiie, ia perde-siul, apoi caută ușa pe dibuite.)*

EA : Hei ! Ce faci ?

EL : Ușa... Unde e ușa ?... *(Vorbește ca un lunatic.)* Și nu mă trezi... Că sînt somnambul... Și cad de pe streșină... *(Ajunge la ușă, vrea să iasă ; pe ton normal.)* Na ! Cine încuie ușile ?

EA : Dar unde vrei să te duci ?

EL : Să iau ceva. Că vine eclipsa și noi n-avem nimic afumat... Mă duc să iau o scrumbie afumată.

EA : Eclipsa vine peste 11 ani.

EL : Ei și ? Scrumbia ține oricît ! Robinson Crusoe a mîncat 20 de ani numai scrumbii făcute de mîna lui.

EA : Uite, ai aici pijamaua... Papucii...

Hai, culcă-te !

EL : Da, chiar. Ce-mi trebuie ? ! *(Se uită la ceas.)* Uite, e nouă... Tocmai bine prind o oră bună de somn pînă la zece, cînd intru de gardă.

EA : Ai fost ieri de gardă.

EL : Da ?... Atunci am o...

EA *(il întrerupe)* : N-ai nimic.

EL : Trebuie să...

EA : Nu trebuie nimic...

EL : Mi-a spus...

EA : Nu ți-a spus nimic.

EL : Atunci... *(se gîndește)* eu plec și tu zici...

EA : Nu zic nimic.

EL : Bravo ! Dacă nu zici nimic, e în regulă !... Știam eu că ești o femeie superioară ! Și să nu mă aștepti...

EA : Nu te aștept, că nu te duci !

EL : Da, chiar ! Ce-mi trebuie ? ! *(Sună telefonul. Ridică receptorul.)* Da...

PRIETENUL *(prin telefon)* : Alo... Ce faci ? Spuneai că chiar nevastă-ta o să te trimită la bere.

MITICĂ : Dar ce sînt eu ? La dispoziția ei ? Să mă duc unde mă trimite ea ? Uite că eu vreau să mă culc ! Așa ! Ca să se-nvețe minte ! Eeee ! *(Închide telefonul. Drăgăstos.)* Chiar ! Ce-mi trebuia ?

CORTINA

ZI DE SPĂLAT

In fața cortinei apar, aducînd fiecare cîte un scaun, cele șapte personaje ale tabloului următor: Administratorul, Moșul, Filozoful, Gospodina, Burlacul, Blajinul și Nevasta.

ADMINISTRATORUL : Tovarăși !... Ne-am adunat aici cu toții... Sîntem șase locatari pe acest etaj... Avem o spălătorie... Sînt șase zile lucrătoare pe săptămînă...

MOȘUL : Ne alegem fiecare cîte o zi fixă în care să spălăm și...

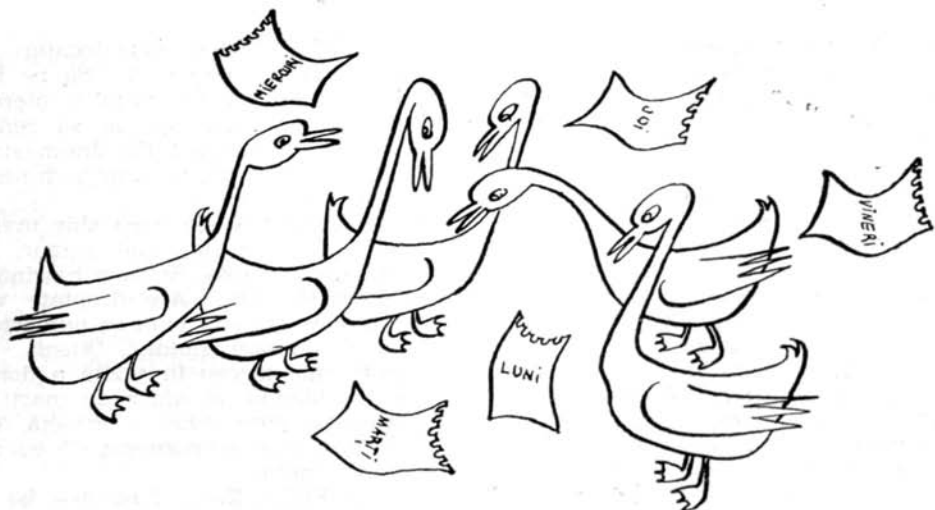
BURLACUL : Eu nici n-am nevoie... Că eu sînt singur... Necăsătorit... Mie îmi spală mama.

ADMINISTRATORUL : N-are a face. Vrei, speli, nu vrei, nu speli... Să ai o zi...

BURLACUL : Mă rog...

GOSPODINA : Foarte bine așa... Fiecare, ziua lui...

FILOZOFUL : Așa e, taică... Unde este înțelegere nu e ceartă, și fiecare își spală rufele în înțelegere...



BLAJINUL : Da, are dreptate tovarășul...ă... care nu știu cum se numește, că abia m-am mutat... Dînsul care lasă ușa deschisă la lift.

ADMINISTRATORUL : Asta e altă problemă.

BLAJINUL : Da, aveți dreptate și dumneavoastră, care... nu știu cum vă numiți... care aveți cățel cu picioare murdare și lasă urme ca de curcan pe trepte... și... oricît. Dar e bine... Fiecare, ziua lui... la spălat, și... Nu, dragă ?

NEVASTA : Sigur că da, bărbate.

ADMINISTRATORUL : Atunci... Să scurtăm... Că fiecare avem treburile noastre.

BLAJINUL : Da... Afară de dînsul... Care nu știu cum se numește, că eu abia m-am mutat... Dînsul, care stă toată ziua acasă, că nici nu știu din ce trăiește.

MOȘUL : Sînt pensionar, vecine.

NEVASTA (șoptit) : De boală ? De boală ?

ADMINISTRATORUL : Asta e altă problemă, tovarăși... Să scurtăm...

GOSPODINA : Sigur... Avem copii, fiecare...

BURLACUL : Eu n-am, știți, mie îmi spală mama...

ADMINISTRATORUL : Bine... Bine... Atunci alegeți-vă o zi... Fiecare, ce zi îl aranjează mai bine.

FILOZOFUL : Așa e, taică... Prin bună înțelegere ajungem să ne înțelegem bine.

BLAJINUL : Da, da... Bine zice tovarășul, care...

ADMINISTRATORUL (il întrerupe) : Să alegem... Dumneavoastră... Ce zi vă convine ?

BLAJINUL : Oricare...

ADMINISTRATORUL : Atunci dumneavoastră...

GOSPODINA : Oricînd...

ADMINISTRATORUL : Atunci dumneavoastră.

BURLACUL : Indiferent.

ADMINISTRATORUL : Dumneavoastră ?

MOȘUL : Totuna.

ADMINISTRATORUL : Dumneavoastră ?

FILOZOFUL : Care rămîne.

ADMINISTRATORUL : Atunci... Să încep eu... Mie mi-ar conveni miercuri.

FILOZOFUL : Foarte înțelept. Miercuri e cel mai bine. Nu-i nici joi, nu-i nici marți... E cel mai bine pentru spălat. Nu, vecine ?

BURLACUL : Nu mă pricep, că știți... Mie-mi spală mama... Dar, dacă spuneți dumneavoastră că e cel mai bine... Bine ! Iau miercuri !

BLAJINUL : Un moment, vecine. Miercuri a luat dumnealui, care nu știu cum se numește, că abia m-am mutat.

BURLACUL : Cine ?

BLAJINUL : Dînsul, care îi cîntă robinetul noaptea.

NEVASTA (șoptește) : Și noi nici n-am ales încă !

BLAJINUL (tare, cu reticențe) : Și... noi... nici n-am ales... încă...

ADMINISTRATORUL : Bine, dar au rămas atîtea zile libere... Luați care vreți... Oricare.

GOSPODINA : Oricare ?
 ADMINISTRATORUL : Oricare.
 GOSPODINA : Ei... Dacă-i oricare... Atunci... Fie miercuri...
 BURLACUL : Un moment. Miercuri am ales-o eu.
 GOSPODINA : Păi dumneata ești singur... Poți să speli și joi... și vineri...
 BURLACUL : Ce să spăl, că mie-mi spală mama.
 FILOZOFUL : Da, da... Nevastă îți mai găsești, pe când mamei trebuie să-i dai tot respectul cuvenit.
 BURLACUL : Vezi ?
 ADMINISTRATORUL : Tovarăși ! Mai sînt cinci zile libere... Alegeți o alta... Dumneavoastră ! Cînd vreți ?
 MOȘUL : Eu ? Miercuri nu pot...
 ADMINISTRATORUL : Bun.
 MOȘUL : Adică pot. Sigur... Dacă nu se poate altfel... Că eu tot stau acasă și pot oricînd... Ca să nu vă încurc pe dumneavoastră... și ca să nu fie discuție, iau eu miercuri.
 ADMINISTRATORUL : Tot miercuri ?
 MOȘUL : Da. Tot. Și dimineața și după masă... Că așa ați spus, nu ? Fiecare cite o zi.
 ADMINISTRATORUL : Uf... și dumneavoastră ?
 BLAJINUL : Eu ?... Păi știu eu... Zic...
 NEVASTA (îi șoptește) : Miercuri ! Miercuri ! Miercuri !
 BLAJINUL (tot în șoptă) : Păi Miercuri avem bilete la cinema, dragă.
 NEVASTA (îi șoptește) : Nu-i nimic. Le vindem. Te duci tu și le dai la un bilet în plus. Miercuri ! Miercuri !
 BLAJINUL (tare, cu reticențe) : Păi... Eu... Adică noi... Dînsa zice... Știți... (Șoptit.) E un film bun, dragă.
 NEVASTA (șoptit) : Las-că-l dă la televizor. Miercuri ! Miercuri !
 BLAJINUL (tare) : Aă... (Ezită mai mult, dar nu mai are încotro.) Mi... Miercuri.
 ADMINISTRATORUL : Bine. Miercuri. Și dumneavoastră ?
 FILOZOFUL : Cînd vreți dumneavoastră.
 ADMINISTRATORUL : V-am spus. Eu vreau miercuri.
 FILOZOFUL : Bine. Atunci miercuri. Nu supăra pe nimeni și n-o să fie nimeni supărat.
 ADMINISTRATORUL : Zic să facem listă, tovarăși... Să vedeți... Că așa nu se poate.
 MOȘUL : De ce nu se poate ? Miercuri nu e o zi ca toate celelalte ?
 ADMINISTRATORUL : Tovarăși ! Duminecă se curăță spălătoria. Rămîn

șase zile... Sîntem șase locatari... Să luăm fiecare cite o zi... Să ne înțelegem : uite, am renunțat la miercuri.
 FILOZOFUL : Dar de ce să renunți tocmai dumneata ? Că dumneata ai ales primul. Să renunțe dumnealui, că e mai tînăr.
 BURLACUL : Și ce dacă sînt mai tînăr ? Eu nici nu spăl singur. Mie îmi spală mama. Și ea e bătrînă.
 BLAJINUL : Da... Are dreptate vecinul, care nu știu cum se numește, că eu abia m-am mutat... Dînsul... La care vine mereu în vizită o domnișoară blondă, în afară de marți și sîmbătă, cînd vine o brunetă, care nu știu cum se numește, că eu abia m-am mutat.
 FILOZOFUL : Eee... Tinerețea își are drepturile și datoriile sale.
 ADMINISTRATORUL : Da, dar nu miercuri !
 BLAJINUL : Nu, nu... Marți și sîmbătă.
 NEVASTA (șoptit) : Și stă pînă dimineața ! Și stă pînă dimineața !
 BLAJINUL (șoptit, cu reproș) : Lasă, dragă... (Tare.) Și stă pînă dimineața.
 ADMINISTRATORUL : Dragi vecini ! Propun un mic regulament... Punctul unu. Atît. Fiecare alege o zi, dar ce zi s-a ales, gata ! N-o mai alege altcineva.
 BLAJINUL : Da, da... Are dreptate tovarășul, care nu știu cum se numește, că eu abia m-am mutat. Dînsul, care a venit alaltăieri acasă cu taxi la ora nouă... Cînd nici nu se retrag tramvaiele. Are dreptate.
 ADMINISTRATORUL : Perfect.
 GOSPODINA : Dar cine alege primul ?
 MOȘUL : Eu propun... Să alegem după vîrstă.
 BURLACUL : Da, da. După vîrstă. Începem cu cel mai tînăr.
 GOSPODINA : Da' de ce ? Să încep eu, că sînt femeie.
 NEVASTA (șoptit) : Și eu sînt femeie ! Și eu sînt femeie !
 BLAJINUL (tare) : Și eu sînt femeie... Adică ea... Dînsa...
 BURLACUL : Și eu ! Că mie îmi spală mama !
 ADMINISTRATORUL : Atunci altfel...
 FILOZOFUL : Așa e, taică. Înțelegerea este mama înțelegerii. De aceea se și cheamă la fel.
 ADMINISTRATORUL : Facem altfel. Nu se mai curăță spălătoria duminică. Se curăță miercuri. Așa că miercuri, gata. Nu mai spală nimeni. Și ne alegem orice altă zi, în afară de miercuri. Sînteți de acord ?

TOȚI : Da... De-acord... Perfect...
 ADMINISTRATORUL : Bun. Atunci a-
 legeți. Dumneavoastră ?
 BLAJINUL : Oricare.
 ADMINISTRATORUL : Atunci dum-
 neavoastră ?
 GOSPODINA : Oricînd.
 ADMINISTRATORUL : Dumneavoa-
 stră ?
 BURLACUL : Indiferent.
 ADMINISTRATORUL : Dumneavoa-
 stră ?
 MOȘUL : Totuna.
 ADMINISTRATORUL : Dumneavoa-
 stră ?
 FILOZOFUL : Care rămîne.
 ADMINISTRATORUL : Bun... Atunci...
 să încep tot eu... Să zicem... ăă... Să
 zicem... marți.
 FILOZOFUL : Foarte înțelept : marți e
 cel mai bine... Nu-i nici miercuri...
 ADMINISTRATORUL : Dumneavoa-
 stră ?
 BLAJINUL : Eu ?... aa...
 NEVASTA (șoptit) : Marți ! Marți !
 Marți ! Marți ! Marți ! Marți !

CORTINA

În fața cortinei apare Prezentatorul.

PREZENTATORUL : Ei ?... Cum se
 cheamă păcatul acesta ?... Ce să
 spun ?... Casă nouă... Bloc... Apă cal-
 dă... Gaze... Plătești mai mult simbo-
 lic... Curentul s-a ieftinit. Nu e păcat
 să nu te bucuri de toate astea ? Să te
 bucuri de tinerețe... De dragoste... Ah,
 dragostea ! Vă amintiți de cei doi ti-
 neri de pe peronul gării ? Care se
 sărutau după mersul trenurilor ? Se
 iubeau. Și concluzia logică : au a-
 juns la sfatul popular. Normal : s-au
 întîlnit, s-au îndrăgostit, s-au cu-
 noscut, și-au dat seama că se potri-
 vesc și s-au căsătorit. Așa e bine. Mai
 puțin bine e cînd se întîmplă invers :
 cînd întîi se căsătoresc, apoi se cu-
 nosc, și abia la urmă se îndrăgos-
 tesc... fiecare de altcineva. Și repede
 la tribunal, pînă nu se închide la
 „divorțuri“ ! Și e păcat să-ți irosești
 tinerețea... Zău, e păcat...

(Iese.)

CĂSĂTORIE-FULGER

În scenă e o măsuță cu două scaune. Pe unul dintre scaune șade Mia. Pe celălalt se presupune că șade prietena ei, Lenuța. Mia toarnă, dintr-un ceainic imaginare, ceai, în cele două cești, tot imaginare, de pe masă. În tot timpul monologului ce va urma, Mia va mima băutul ceaiului : va amesteca cu lingurița, își va pune o bucăică de zahăr, își va turna o ceașcă etc. Tot timpul trebuie să avem impresia că și interlocutoarea nevăzută face la fel.

MIA : Vai ce bine-mi pare că ai venit,
 Lenuța... Numai tu poți să mă des-
 curci... Cîte bucățele de zahăr ? Da ?
 Eu iau numai una ; nu vreau să mă
 îngrăș, tu... Mai ales acum... Știi, a-
 seară cînd am fost la bal... L-am
 cunoscut pe băiatul acela... Țin-te
 bine, tu : ne-am logodit ! Aseară...
 Și azi la prînz ne căsătorim. Cum ?
 Crezi că m-am pripit ?... Vai, dar ne
 iubim pe veci !... Dar să vezi care e
 problema. Nu țin minte exact cum
 arată. Era blond, nu ?... Cum ? Bru-
 net ? Ești sigură ? Să nu-mi faci vreo
 încurcătură, tu, ca să mă mai mărit
 cu altul, că eu pe el îl iubesc... Pe
 Tică... sau Lică, sau Gică, nu i-am
 reținut exact numele. Cum ? Simini-
 că ? Nu se poate ! Siminică era ingi-
 nerul ! Cum ? Cu inginerul m-am lo-

godit ? Vai ce bine-mi pare ! M-ai fă-
 cut fericită : știi de cînd îmi doream
 eu un inginer ? Deși credeam că e
 doctor. Dar și inginer e bine. Nu ?
 Cînd iubești, nu contează asta ! (Sin-
 ceră.) Și eu îl iubesc... Și mi-e drag...
 Și mi-e gîndul numai la el... (Rom-
 antică.) Ochii lui albaștri. (Contra-
 riată.) Cum ? ! Negri ? ! Dar parcă
 avea ceva albastru... Costumul ? În
 fine... Dar să vezi ce caracter are...
 Cum „de unde știi“ ? Dar ce, îl cunosc
 de azi ? Îl cunosc de ieri ! Și e cu-
 lant, tu... A vrut să-mi cumpere toa-
 tă „Romarta“... A vrut să-mi ia și
 ursonul, și luponul... Imitația aia de
 lup... Da. Avea și leopard... leopardon.
 Tot ce era în vitrină a vrut să-mi ia.
 Și manechinul ! Ei, nu mi-a cumpă-
 rat, că era două noaptea și era în-



chis ! Dar el era decis să-mi cumpere tot ce a văzut și de vizavi, de la „Tehnometal“. Șase frigider a vrut să-mi ia... Ei, nu... Doar n-o să-l las eu să dea banii pe prostii. Doar sînt banii noștri acum... Și cînd pui bazele unei familii... Apropo, Lenuțo : nu i-ai reținut cumva și numele de familie? Că tare-s curioasă să știu cum o să mă cheme. Parcă s-a recomandat el, ceva : Ionescu, Popescu... Deși, n-are a face !... Mai bei un ceai?... (Îi „toarnă“.) Eu nu mai iau, că mă irită și vreau să am capul limpede. Mai ales acum, că fac un pas decisiv. Căsnicia nu e o glumă... Și după căsătorie ne mutăm la el... Stă pe la Herăstrău... sau în Cotroceni... În fine, undeva pe-aici... Un apartament superb : patru plus două... Sau asta-era aparatul de radio?... Să vii și tu în vizită, tu ! O să fie foarte plăcut la noi... O să facem și muzică... El e foarte talentat... Parcă așa spunea : cîntă la vioară... sau la șah... Joacă ! (Nu-și mai amintește exact)... Teatru... de amatori... sau remy cu pietre... În sfîrșit, o să ne distrăm bine. Știi, e și sportiv, tu. Avea un scuter galben... sau un icter... În sfîrșit... E „cineva“ !

Dar știi, eu o să-i cer să renunțe la mustață și să-și lase barbă. Cum?... N-are mustață?... Ești sigură?... Atunci ce mi-a plăcut la el?... A, nu era mustață ? Era papiion ! Atunci o să-i cer să renunțe la papiion și să-și lase cravată !... Că doar mă iubește și a spus că face orice sacrificiu pentru mine... Dar și eu ! Dacă-mi cere, sînt în stare să-mi vopsesc și părul. Că tot sînt curioasă cum mi-ar sta blondă. Și-l iubesc, tu... Știi cînd mi-am dat seama că-l iubesc ? La „periniță“.

Cînd m-a sărutat. Cum ? El a venit după „periniță“... ? ...Pe la zece ? Atunci pe cine am iubit eu pînă la zece?... Și de el cînd m-am îndrăgostit?... (Se gîndește.) Cînd mi-a adus sucul... Sau cînd am dansat „sucu-sucu“...

Ah ! Lenuțo !... Și ce bine ne potrivim... Eu de 20 de ani, el de 20 de ani... sau are un băiat de 20 de ani ?... În fine ! Ne căsătorim și văd eu p-ormă !

(Întineric brusc. În colțul scenei, în raza unui reflector, Prezantatorul.)

PREZANTATORUL : Și s-a măritat. Da, da... Iat-o. Alături de visul visurilor ei. (Reflectorul se stinge. În scenă se aprinde lumina.)

(Măsuța a dispărut. Pe două scaune, cu fața spre public, Mia și Siminică.)

MIA : Iată-ne în sfîrșit căsătoriți.

SIMINICĂ : Da.

MIA : Acum o să facem amîndoi excursii pe munte.

SIMINICĂ : Mie nu-mi plac munții.

MIA : Bine, dragul meu. Nu-i nici o nenorocire. O să fac excursii singură. Fără tine.

SIMINICĂ : Da.

MIA : Acum o să facem împreună sport : tenis, patinaj...

SIMINICĂ : Mie nu-mi place sportul.

MIA : Bine, dragul meu. Nu-i nici o nenorocire. O să fac sport singură. Fără tine.

SIMINICĂ : Da.

MIA : Acum avem un cămin... O să facem copii...

SIMINICĂ : Mie nu-mi plac copii.

MIA : Bine, dragul meu. Nu-i nici o nenorocire. O să...

CORTINA

Apare în fața cortinei, cu un aer marțial. Poartă pe cap un bicorn, în chip de Napoleon Bonaparte. Face cițiva pași militărești, apoi se oprește. Se uită în dreapta, în stînga... Brusc, își ia un aer normal.

Eu sînt nebun. Un caz foarte interesant. Umblu cu bicornul ăsta în cap și cred că sînt Napoleon. De fapt, l-am luat de la un cioclu. Dar dacă mie mi-a intrat în cap că sînt Napoleon, ce mai? Gata! Te pui cu nebunul?

M-am dus la spital... Foarte bine acolo... Confort... tot ce vrei... Tratamente... Singura problemă e cu apa caldă... Cred că-i cazanul defect... Că toate dușurile sînt numai reci. Restul... Colegi simpatici... Lume cunoscută: Vlad Țepeș... Don Chișot... Romulus și Remus... Barem Napoleoni, ciți vrei...

Foarte interesant, acolo... Cazuri interesante...

De pildă, unul e acolo pentru că în fiecare dimineață deschide fereastra și aruncă pe geam cîte o monedă de cinci bani... Pentru asta e acolo...

E nebun...

El e nebun! Eu cunosc pe unul care aruncă în fiecare lună sute de mii de lei! Din banii statului: locații, rebuturi... ăsta nu e nebun! Ia și primă!

Nu aveți cumva o fasolă la dumneavoastră?... Aș vrea să mi-o pun în nas... Să văd și eu cum e. Că la noi a fost adus unul care își pune mereu o fasolă în nas... Hm! Nebun... D-aia e acolo!

Dar domnișoara aia blondă care-și pune cîte o chiflă în cap, că așa e „modern“, aia nu e la noi! Aia e regina balului. Se uită șmecherii după ea!

Cazuri interesante!

Unul, cum lua chenzina, își cumpara tirbușoane. Din toți banii... I-a găsit nevastă-sa sub pernă 263 de tirbușoane de diferite forme și culori. L-a adus la noi!

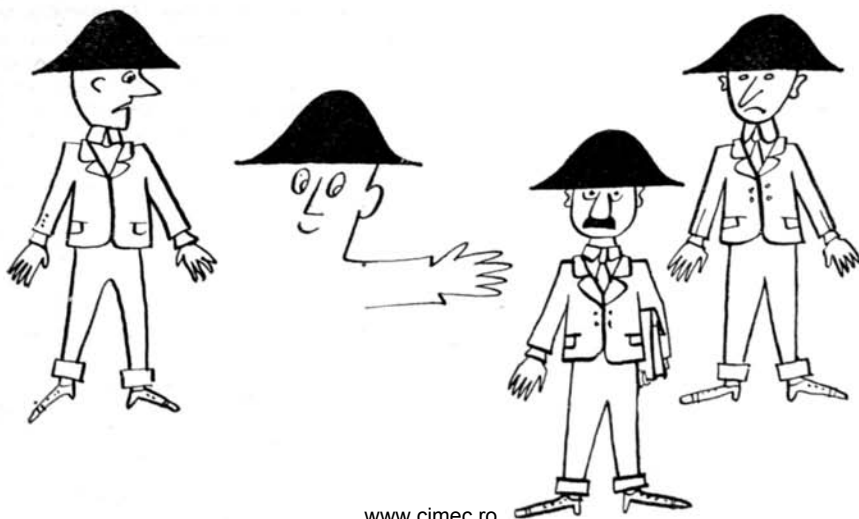
La fabrica de șireturi de ghetе, cu ocazia ultimului inventar, s-au găsit în depozit: o mie de bărbi de Moș Gerilă, 360 de costume de scafandru și două vagoane de „miroase de cîrnați“. Supranormativ! Credeți că șeful aprovizionării e la noi la tratament? Aș! Se tratează singur. La Olănești. Pentru gastrită! Eu sînt nebun, și el e teafăr!

Fel de fel.

Mai e unul la noi... Așa, cînd te uiți la el, zici că e normal; da-i nebun! Pe vărul lui, cu care a crescut împreună, zi de zi, nu-l mai cunoaște... L-a luat cu mașina și l-a adus la noi...

Știu eu pe unul care, de cînd s-a ajuns, nu-i mai cunoaște nici pe maică-sa, nici pe tăică-său! El e zdravăn.

Sau, zilele trecute... A fost adus la noi unul care făcea niște con-



strucții în Carpații Păduroși... Sus, pe la Suceava... Și aducea lemnul din Banat... Azi așa, mâine așa... Tot l-a adus la noi; la nebuni... Dar nu pentru asta. Pentru astenie, că a muncit prea mult. Dar acum s-a vindecat. Ii dă drumul, că are de făcut o șosea la Mamaia. A și comandat nisip de la Oradea. De! S-a înzdrăvenit omul!

Dar cel mai interesant caz sînt tot eu. Credeți că sînt Napoleon? Aș! Mă prefac. De fapt, sînt un morcov... Că altfel de ce m-ar fi mîncat

atîția? M-au mîncat colegii... M-a mîncat Pantelimon de la Administrativ... M-a mîncat Iorgulescu de la Juridic...

Mulți... Mulți de la noi sînt morcovi... Că-i o mîncătorie acolo...

În fine...

Dacă trece bucătarul șef pe-aici... și întreabă de tovarășul Napoleon, să nu-i spuneți că m-ați văzut... Că azi avem supă de legume! *(Iese marțial, în chip de Napoleon.)*

CORTINA

ATÎT AM AVUT DE SPUS

VORBITORUL: Tovarăși!... Deschidem ședința noastră de producție. Dar... veniți mai aproape... *(Cei din scenă își duc scaunele mai aproape de rampă. Se așază.)* Cine se înscrie la cuvînt? *(Doi dintre cei de pe scenă ridică mîna. Vorbitorul notează într-un carnețel.)* Va să zică... Tovarășul Ionescu... Tovarășa Tamara... Bun. *(De pe scenă se scoală în picioare, ridicînd și mîna, tovarășul Scurtu.)*

SCURTU: Și eu.

VORBITORUL: Tovarășul...

SCURTU: Scurtu.

VORBITORUL: Tovarășul Scurtu. Bun! *(Notează. Apoi.)* Tovarășe Ionescu, ai cuvîntul.

IONESCU *(se ridică în picioare)*: Tovarăși... Eu am cîteva probleme pe care aș vrea să le discutăm... Și, dintre ele, cea mai importantă pentru întreprinderea noastră... cred că ar fi...

(Pe scenă, lumina începe să scadă, în timp ce vorbele lui Ionescu se aud din ce în ce mai slab, apoi deloc. Interpretul continuă să miște buzele, mimînd doar discursul, pînă ce lumina s-a stins de tot. În scenă e complet întuneric. Un singur reflector luminează puternic, prinzînd în raza lui pe tovarășul Scurtu, care șade pe scaun și se gîndește... Unde? La ce?... Prin difuzor se aude — imprimată pe bandă de magnetofon — chiar vocea lui Scurtu. Vocea imprimată redă ceea ce gîndește în clipele acelea Scurtu.

Mimica lui este într-o strînsă concordanță cu gîndurile pe care le auzim prin difuzor.)

GÎNDUL LUI SCURTU: Bine mai vorbește Ionescu asta... *(Cu invidie.)* Să am gura lui... Și capul meu... N-aș mai fi eu referent doi... Dar azi, tot iau cuvîntul... Trebuie. Parcă ce? Eu nu știu ce să spun?... Oho... Cite știu eu... Dar, ce-mi trebuie? Mai bine că n-am vorbit nicio dată!... Sau, poate, mai rău... Poate, dacă vorbeam, eram eu referent „unu“... Sau, poate, dacă vorbeam, nu mai eram nici „doi“... Eh... Dar azi nu se mai poate. Peste o lună iese moș Pîrvu la pensie... În locul lui trece tovarășul Costandache, în locul tovarășului Costandache trece doamna Oprea... În locul ei, nea Lupu... Și, în locul lui, referent unu sau eu, sau Jenică. Azi se decide. Trebuie să iau cuvîntul, să le arăt cine sînt eu! Să se vadă că eu cunosc toate problemele întreprinderii... Să semnalez toate deficiențele... Toate!... Uite, de pildă... Aia... ă... *(Nu-și amintește numele.)* Care stă afară în ploaie și rugineste. Cum îi zice, frate?... Combină, drezină... Calorifer... Stă afară, lîngă geam acolo, și rugi... *(Se uită ca și cînd ar privi pe geam.)* Na, c-au luat-o! Ai naibii!... O fi luat-o Jenică... Ca să se bage sub piele... Carierist! Altceva... *(Se gîndește.)* ă... *(Ca și cînd a găsit ceva.)* La noi nu se dă atenția cuvenită la... *(Nu știe la ce.)* la... ce oare?... A! La tovarășele

noastre femei care... (Nu-i suride ideea.) Mmm! Ne!... Mai bine... Da! Nu se dă atenția cuvenită la „boiler“, care nu încălzește... Aiurea! E o căldură aici!... (Îi vine ideea.) A! La ventilatoare! Că-i o căldură aici de... (Se aude un biziit.) Na, că le-a dat drumul!... Ce să critic eu?... La ce nu se dă atenția cuvenită?... (Găsește.) La gazeta de perete. Siiigur! Că n-a mai schimbat-o, de... Adică nu. Că de asta răspund chiar eu! (Și-a amintit.) A!! Cum era să uit?... Nățărău! Un nățărău! Asta sînt! Cum puteam să uit? Cel mai important! Bine că mi-am adus aminte! Uh!... Colosal! S-o notez, să nu uit... (Se caută în buzunar.) Pixul... Unde mi-e pixul?... (Îl găsește.) Așa... (Vrea să noteze, dar a uitat ce.) A... Ce era?... ăăă... A... Acum am avut-o... Ce era?... Cum să?... Una am avut și... Referent doi rămîn... ă... (Fericit.) A!!! Ro-bi-ne-tul! (Notează.) Ro-bi-ne-tul! Îi înnebunesc cu asta! Robinetul de la dușuri... Curge... Picură întruna... pic-pic-pic... Și cînd îl stringi de tot, sare în partea ailaltă, și phu... Grozav!... Cînd o să vadă că observ lucrurile cele mai mici... D-apoi pe alea mari... Pe alea... Aici le am! (Face gestul clasic.) Na, că mi s-a rupt o unghie! (O mușcă, scuipă.)



a spus-o Ionescu, eu ce mai... Al naibii Ionescu!... Robinetul! Uite de ce fleacuri se ține el aici, cînd sînt atîtea probleme importante... Cum ar fi... ă... (Se gîndește.) ă... (A găsit.) A! Ziceau c-o să facă... (Își dă seama; e dezamăgit.) S-a făcut... (Găsește altceva.) A! Trebuia să fie gata pînă la... (Același joc.) Și a fost... (Gînditor.) Ce deficiențe mai... Să le ridic eu cu un ceas mai... Cu un ceas mai... A!! Ceasul! Pendula! Sigur! (Se uită ca și cînd ar vedea pe perete un orologiu.) Uite! Arată șapte și zece și e abia șase și jumătate... (Se uită la propriul lui ceas de mînă.) A... (Îl pune la ureche.) Na, c-a stat al meu! E chiar șapte și zece. Măi, ce mai vorbește Ionescu! Și ar fi problema care... (Se uită involuntar spre dreapta în jos.) Ia uite ce picioare are Săvuleasca! Se poartă scurt... (Noi n-o vedem pe Săvuleasca, în scenă e întuneric.) Măi, ce probleme să... (Revine.) Și cu toc cui... (Vrea să scape de obsesie, se scutură.) Mmm!... ă... Ce-ar fi să-l critic pe șef?... Ar fi colosal! Cu curaj! Ce, mi-e frică de el? Mă ridic și spun tot!... Dar ce să spun? (Sever și bătăios.) To-varășul șef nu a... (Alt ton.) Dar ce „nu a“? (Iar sever.) To-varășul șef a... Și ce „a“?... Mare guguman mai sînt! Habar n-am ce se întîmplă în

SCURTU (vorbește chiar el): Scuzăți! (Vede cui i s-a adresat.) A, tu erai?... O, mă! O unghie! Nu te-am omorît! Eee!... (Se aude din nou doar gîndul.)

GÎNDUL LUI SCURTU: Cu asta i-am rupt! Numai să-mi vie rîndul la cuvînt și...

(Treptat, lumina în scenă crește; îl vedem pe Ionescu în picioare, vorbind mai departe. Vocea începe să i se audă tot „filat“, deși vorbește fără microfon.)

IONESCU: „La fel și robinetul de la dușuri, care e defect. Nu sînt lucruri mari, dar...“

(Lumina scade, glasul se pierde. Se face întuneric de tot; e liniște. Îl vedem numai pe Scurtu, în raza reflectorului. A rămas incremenit cînd și-a dat seama că „problema“ i-a fost „atînsă“ de Ionescu.)

GÎNDUL LUI SCURTU: A... ă... Păi... Nu se poate! Asta era a mea! Dacă

întreprinderea asta! De trei ani stau aici și... Îmi aduce o hîrtie, trag de ea... Nu-mi aduce... Eu să fiu șef, m-aș da afară! Asta ar trebui să spun! Dar ce, sînt nebun? Mai bine-l critic pe șef! (*Bătăios.*) Tovarășul șef... Fără frică! Dă-i, și dă-i, și dă-i! Și... șeful singur o să mă aprecieze că sînt curajos... Și cînstit... Și muncitor... Un tovarăș de nădejde! Așa o să spună... Și o să se bucure. (*E gata să se avînte.*) Dar dacă n-o să se bucure? Și o să spună că sînt un leneș și un chiulangiu?! Dacă m-a văzut? Ce-mi trebuie mie chestia asta?... Ba-mi trebuie! Că dacă-l critic, nu mai poate să nu mă numească pe mine... Ar însemna că persecută corespondenții voluntari!... Care-l critică. Așa fac! (*Numai din gesturi se vede cum are de gînd să-l critice, bătăios, curajos. Pe „drum“, îi scade dîrzenia.*) Mai bine-l laud. (*Gesticulează ca și cum l-ar lăuda.*)

(*Lumina crește. Ionescu șade pe scaun. În picioare e acum tovarășa Tamara. Vorbește.*)

TAMARA: ...Așa că propun să se introducă și în secția mea mecanizarea procesului de sortare... Și în felul acesta vom ridica coeficientul de productivitate specifică. Operația este ușor realizabilă, deoarece...

UN FIU MODEL

În fața cortinei apare „fiul model“.

FIUL (*se adresează unui spectator din primul rînd*): Sînteți cu soția?... Bine... Și mama? Unde e mama? Ați lăsat-o acasă?! Dumneavoastră vă distrați, petreceți, și mama stă acasă, singură, bătrînă... Frumos! Ia exemplul de la mine, omule!

Uite... (*Se desface la cămașă, arată un mic medalion prins cu un lănișor de gît.*) Poftim... (*Deschide medalionul; înăuntru are două mici fotografii.*) Mama... Tata... Aici, o suviță de păr... a mamei... Aici... Aș fi luat și de la tata, dar... El să fie sănătos!... (*Închide medalionul.*) Nu tu iubită, nu tu căfel. Mama! Tata! Pentru ei fac totul... Sînt singurul lor copil, și ei sînt singurii mei părinți. Prietenii mei s-au dus prin

(*Lumina în scenă scade; vocea fetei nu se mai aude. E complet întuneric; îl vedem doar pe Scurtu în raza reflectorului.*)

GÎNDUL LUI SCURTU (*admirativ*): Ce gură are Tamara asta!... Și ce ochi!... Și ce năsuc... Și ce picioare... (*Se uită în dreapta, jos.*) Dar tot Săvuleasca le are mai... (*Alt ton.*) Uite de ce-mi arde mie acum! Termină Tamara, și eu... Ce probleme am de ridicat? Ce-ar fi să propun să mergem cu toții să sădim pomi în jurul întreprinderii noastre!... Dar dacă mă ia și pe mine?... Și în jurul întreprinderii e numai asfalt! Mai bine nu veneam... (*Brusc, se face lumină.*)

VORBITORUL: Tovarășul Scurtu are cuvîntul!

SCURTU (*se ridică în picioare*): Tovarăși... Eu... ă... (*A găsit.*) A! Eu am fost depășit de antevorbitori! Atît am avut de spus!

(*Se stinge, brusc, lumina; Scurtu rămîne în raza reflectorului.*)

GÎNDUL LUI SCURTU: Referent doi am rămas!

(*Se stinge și reflectorul.*)

CORTINA

școli, prin uzine... Și-au lăsat părinții acasă. Singuri. Fără milă. Eu, nu! Cum? Să mă lipsesc opt ore pe zi de chipul lor cald și blînd? Niciodată! Prefer să mă restrîng. Chiar dacă mi-e mai greu. Mă mulțumesc doar cu pensia mamei și cu salariul tatei... În schimb, îi am mereu în față. Parc-o văd pe mama, de-a lungul anilor. Aplecată de-așupra cărții de povești și citindu-mi basme ca să dorm... În fața sobei, împletindu-mi un fular călduros... Sau sub fulgii pufoși de nea, trînd după ea o butelie de aragaz de la centrul volant...

„Mamă!“ îi strigam eu de la ferastră... „Nu fugi așa... Odihnește-te puțin în debit, și ia-mi două pachete de «Virginia» roșii. Și dacă n-are, vezi că are ăla de lingă

gară !... Dar bagă de seamă că-i po-
lei, mamă !"

Și are ridica mîna ei de mamă,
roșie și înghețată, și-mi făcea semn
că a înțeles...

Atunci, mi-am dat seama că nu e
uman ca o mamă bătrînă să tîrîie
o butelie grea și eu să nu fac nimic.
M-am repezit, am pus mîna și, din
vechiul meu ghiozdan de școală,
i-am confecționat un hămuleț. De
atunci, e o plăcere să te uiți la ea
cum zburdă cu aragazul în spate.
Și are și mîinile libere, pentru si-
foane...

Mama...

Auzi ! Să mă duc eu pe la școli și
să nu-i văd luni de zile chipul drag...
Apărindu-mi printre aburii înmires-
mați de cafea cu lapte, cu unt, cu
brînză, cu cozonac cu stafide, cu gem
și chiftele...

"E ora zece, fiul meu !" îmi spune
ea în zori, și eu îi răspund cu glas
duios : "Da, mamă..."

S-o vedeți cum mă soarbe din
ochi cînd mînînc... Și cu cită bucu-
rie roade apoi cojile de cașcaval...
că i-a recomandat doctorul lactate.

Ducă-se naibii diploma, cariera,
viitorul !

Sacrific totul pentru bucuria lor.
Nu vreau să fiu inginer, nu vreau
să fiu doctor. Vreau să fiu fiu.

Cum ??? Să stau luni de zile la
practică, departe de chipul blajin al
tatii ?...

Parcă-i văd mustața căruntă oglin-
dindu-i-se în pantofii mei, pe care-i
lustruiește în fiecare dimineață. Nu-
mai un suflet de tată poate să scoa-
tă un asemenea lucru... Ce simte un
lustragiu indiferent și rece ?

Tata... Nu l-aș lăsa, dar îi face
atîta plăcere... Deși ieri i-am spus :
tată, asta-i treabă pentru dumnea-
ta ? Dă-mi-i mie, că-i dau eu mamei
să mi-i lustruiească, și mata du-te
liniștit în curte, că sînt butuci de
spart, și doar n-ai s-o lași pe mama !

Să-l vezi ce vioi e bătrînul... (Du-
ios.) „Bătrînul“ !... Așa-i spun eu ;
de fapt, n-are decît 72 de ani... Ne-
împliniți. Totuși, au vrut să-l scoată
la pensie. Dar nu i-am lăsat. Asta
e bucuria lui : să muncească pentru
soție și copil !

Tata ! Ce s-ar face el fără mine ?
Că și dimineața, cînd pleacă la lu-
cru, eu îl trezesc... Cînd vin de la
bar, la șase fix... Uneori aș vrea
să plec de la cinci... Dar tot la el
mă gîndesc : „Săracul... Lasă-l să
mai doarmă un ceas“... Și mai co-
mand o sticlă de Fetească !... Și la
șase, cînd văd străzile pline, mă
gîndesc : „Ia uite ce de lume vine
de la baruri... Și se îngheșuie în
tramvaie...“ Eu iau taxi, să nu în-
tîrzie tata de la lucru, că face 40
de minute cu tramvaiul pînă acolo.

Sîntem un model de familie. O
pildă. La noi nu există „banii mei,
banii tăi...“ Că e salariul tatii, că e
pensia mamei, n-are a face. Banii
se pun la mijloc, într-un portofel
vechi al mamei, pe care-l țin eu.

Și mama, ce are nevoie pentru
casă are mereu de la mine... o gră-
madă de sticle goale... Le vinde, că
eu sînt atent și nu le ciobesc, că le
deschid așa. (Face gestul de a pocni
o sticlă în fund.)

Iar tata îmi cere în fiecare zi cîte
60 de bani de tramvai... Știu că-l
costă numai 50, că merge cu a doua,
da-l las să mă ciupească... Și la
sfîrșitul lunii, dacă rămîn în pană
de un leu, doi, tot la el găsesc.
(Precizează.) Cu împrumut ! Și cînd
îmi aduce chenzina, îi dau înapoi,
că nu-mi place să fiu dator.

Mă uit la cîte-un tînăr... Și mă
îngrozesc ! Cîtă lipsă de respect :
lui taică-său îi spune „tu“ ! „Tată,
să mergi și tu la cinema...“ Sau :
„tată, la vară tu trebuie să pleci
la Herculane“.

Auzi ! „Tu“ !



La mine nu există asta. Eu îi spun: „Tată, DUMNEATA ți-ai trăit viața; la băi plec eu!“ „Dumneata“. Iar el... adică „dînsul“ se bucură că-i dau respectul cunoscut!

Sau să primesc în vizită vreo prietenă în prezența lor? Ferească sfîntul!

Mama îmi pregătește sanvișurile, băutura, apoi îl ia pe tata de braț și se duc amîndoi la solarul din colțul străzii... Și stau acolo... pînă-i strig... Iarna le e ceva mai greu, dar fac și ei așa... (Face gestul cu care se încălzesc birjarii.) Asta înseamnă respect!

(Aceluiași spectator căruia i se adresează la început.)

Înțelegi, tinere? Cînd te mai duci la teatru, ad-o și pe mama. Așa cum l-am adus eu astă seară pe tata. (Strigă spre culise.) Tatăăă!!! Dă-i drumul, să se încălzească! (Se aude zgomot de motor.) Tata! De două ore e afară, în stradă, și-mi păzește scuterul! (Iese.)

PREZANTATORUL (are în mînă un dicționar, pe care îl răsfoiește. Se oprește la o anumită filă. Citește): Circ — circă — circuit — cireadă — cireasă — cisternă — cișmea — ciubăr — ciubuc... (Citește mai departe.) Ciubuc — instrument de fumat, de origine otomană, prevăzut cu un sistem de răcire a fumului. (Închide dicționarul.) Aș! Ciubuc este sinonim cu... (Enumeră, pe degete.) Șperț, bacșiș, comision, remiză, suprapreț, pourboir, șpagă, „atenție“, „oameni sintem“, „taxă de urgență“... Cîte vorbe pentru unul și același păcat! Și, din păcate, mai sînt unii care mai iau și alții care mai dau... Îl țineți minte pe „nea Ciobotaru de la T.A.P.L. ! Unul gras, cu balonzaid!“... Din gară... E un păcat care trebuie să dispară neapărat! Că e molipsitor... Pentru că, dacă toți ar lua, știți cum ar arăta cel care n-ar da?...

CORTINA

FĂRĂ SUPRAPREȚ

În scenă apare Nae; e îmbrăcat într-un costum demodat și foarte prost lucrat. Poartă pe cap o pălărie prea mare. Are numai jumătate de mustață și, pe obrazul stîng, un plasture; pe braț poartă umbrelă. Se cunoaște că îl strîng pantofii.

PREZANTATORUL (îl strigă): Nae! Ce faci, Nae?

NAE: Ce să fac? Bine... (Îl strîng pantofii; se vaită.)

PREZANTATORUL: Dar ce-i cu tine? Ți-ai scrîntit piciorul?

NAE: Nu!... Mi-am luat pantofi noi... (Îl strîng.) Uuuu...

PREZANTATORUL: Și te strîng?

NAE: Puțin... (Își desface un șiret; răsuflă ușurat.) Aaaa...

PREZANTATORUL: Dar ce număr porți?

NAE: 42... 42 jumate... Dar ăștia sînt 39!

PREZANTATORUL: 39? Și de ce i-ai luat? N-avea 42?

NAE: N-avea? Avea, dar voia „ciubuc“! Și eu nu dau! De ce să dau? Mi-a spus „avem numai 39“... Am luat 39! Dar ciubuc n-am dat! De ce să dau? El n-are leafă ca și

noi?... Nu dau!!! (Bate energic din picior; îl doare, se vaită.) Aaaa... De ce să dau?... Cît e ceasul?

PREZANTATORUL: Nouă și zece.

NAE: Nouă și zece?... (Își potrivește ceasul.) Și foarte bine fac! Uite că trăiesc! Mă îmbrac... Ce? Nu-ți place costumul? Acum l-am scos de la cooperativă.

PREZANTATORUL: Are reverul cam lat...

NAE: Eu l-am cerut așa. Acum patru ani, cînd l-am comandat, așa se purta.

PREZANTATORUL: Patru ani???

NAE: M-a amînat de o sută de ori, dar pînă la urmă n-a avut încotro! Și nu i-am dat nimic. Mă crezi?

PREZANTATORUL (îl măsoră din ochi): Te cred... Dar... Ce-i cu nas-turele ășta alb?

NAE: A vrut să mă amâne iar, că n-are nasturi la culoare. Dar nu i-a mers! I-am spus: „Pune-mi de care ai!“

PRESENTATORUL: Bine, măi... Și ți-a pus un nasture de pijma?

NAE: Cum o să fie de pijama? E de plapomă. Tu nu vezi că-i îmbrăcat?

PRESENTATORUL: Și celălalt de ce nu se încheie?

NAE: Că mi-a pus capse. Dar n-a mai avut „mamă-tată“, așa că mi-a pus „mamă-mamă“... Dar bacșiș n-am dat! Cît e ceasul?

PRESENTATORUL: Nouă douăzeci. NAE: Da... *(Își potrivește ceasul.)* Ce obiceiuri... Sau la frizer... Eu nu vreau să-l înjosec... Și uite că mă tunde... *(Își scoate pălăria; are o „tonsură“ ca de călugăr franciscan.)* Și mi-a potrivit și mustața...

PRESENTATORUL: Văd... Te-a și ras...

NAE: Cît e ceasul?

PRESENTATORUL: Nouă douășcinci.

NAE: Nouă douășcinci?... *(Își potrivește ceasul.)* Uite, acu' l-am scos de la reparat... 18 lei și 45 de bani... Atît scria pe chitanță, atît i-am dat! Nici măcar un bănuț în plus.

(Scutură ceasul la ureche; după mica lui, ne dăm seama că ceasul ticăie de două-trei ori și se oprește iar. Trece un vânzător de ziare.)

VÎNZĂTORUL DE ZIARE: Zia-reeeeee... Informațiaaaaa...

NAE: Ia te uită cînd apare! La nouă jumate seara! Dă-mi și mie una și cinci bani restul. *(Vînzătorul de ziare îi dă un ziar și cinci bani restul. Iese. Nae deschide ziarul; e decupat din el un pătrat.)* Ia uite, al naibii! Mi-a dat-o fără „cuvinte“! *(Cu satisfacție.)* Dar nu i-am dat cinci bani în plus!

PRESENTATORUL: Și e și de ieri...

NAE: Cum „de ieri“? *(Scoate ochelarii din buzunar, îi pune pe nas.)* Unde scrie, că nu văd?...

PRESENTATORUL: Nici cu ochelarii nu vezi?



NAE: Mi-a dat din ăia de distanță.

PRESENTATORUL *(suspicios)*: Da?...

Și la distanță vezi? *(Arată spre culise.)* Tramvaiul ăla ce număr are?

NAE *(se uită atent în direcția indicată. Apoi)*: Care tramvai?

PRESENTATORUL: Hai, dă-te la o parte, că te calcă!

NAE *(cu satisfacție)*: Dar n-am dat!

De ce să dau? Și uite că trăiesc.

PRESENTATORUL: Te las, că a început să picure...

(Iese prin stînga.)

NAE: Ce bine că mi-am scos umbrela de la reparat. La revedere!

(Își deschide umbrela; are numai spițele. Iese prin dreapta, mergînd greu din pricina pantofilor strîmți, adăpostii, sub spițele umbrelei.)

CORTINA

PESCARUL

PRESENTATORUL: Cîte schițe nu s-au scris, cîte scenete nu s-au scris, cîte scenete nu s-au jucat, în care erau prezentați într-o postură

ridicolă bieții vînători care se întorc cu tolba goală... Bieții pescari amatori care intră pe furiș la „Com-pescaria“ și cer „un crap, vă rog,



dacă se poate proaspăt“, cu obrajii îmbujorați și cu ochii în pământ, ca o fetiță de 15 ani care își cumpără primul ruj de buze...

Dar ce?... Credeți că e fleac să mergi la vânătoare? Scoală-te cu noaptea-n cap... Pune-ți cizmele... Ia pușca... Ia ciinele... Suite-te în autobuz... Ceartă-te cu taxatorul, că nu e voie cu ciine... Dă-te jos... Uită ciinele sus... Urcă-te înapoi sus, vezi ciinele jos... Cu alți ciini... Ceartă-te cu ciinii... Suie-te în autobuzul următor... Scoate-i coada din ușa cu aer comprimat... Plătește ușa... Cu-răță unde a stat ciinele... Întreabă unde-i pădurea... Găsește un moș care nu are treabă... Dă-i o țigară... Află că pădurea s-a tăiat... Miră-te că în locul ei s-a făcut un stadion... Întoarce-te acasă cu tolba goală... Ehe!... Nu-i ușoară viața pentru un vânător... E greu... Și, după ce n-a vînat nimic... mai și rizi de el... Sau pescarul... De ce să rizi de el? De multe ori, omul cu undița nici nu-și pune prea multe speranțe în cârlig... Poate că se duce la pescuit ca să se odihnească... Să se relaxeze...

(Prezentatorul a ieșit. Cortina se ridică. Pescarul stă lingă rampă și mîmează pescuitul cu undița, ca și cum lacul ar fi în sală.)

PESCARUL: Foarte plăcut... Foarte plăcut să pescuiești... Liniște... Apă... Aer... Verdeată... Toate astea îți calmează nervii... Stai așa... Se odihnește și creierul... Relaxare totală... Toate nimiciurile, toate frămîntările, le uiți... Azi e duminică... Pescuiesc... Și mîine e luni... Iar îl vîd. (Se strîmbă.) Le-le-le, le-le-le... Tovarășe șef în sus, tovarășe șef în jos... Parcă

el nu-l știe de lingă?... Dar uite că se prinde! (Începe să se enerveze.) Și la primă... Dacă nu pot!... (Se enervează crescendo.) Nu pot!! Măi femeie, nu pot!! Tu nu... (Își dă seama că de fapt e singur; renunță. Redevine calm.) Eee!... Ce-mi trebuie?... Asta e bine la pescuit! Apă... Verdeată... Liniște... (Se enervează iar.) Nu toată noaptea — hîr-hîr!!! hîr-hîr!!! Ce naiba fac acolo? Mută mobilă? Sparg lemne? (Se enervează crescendo.) Au făcut atelier?!? (La paroxism.) O să mă duc să le... (Renunță.) Ce să reclam?... Cui să reclam? Aici e liniște... Te relaxezi... Ce bun e pescuitul ăsta... Te uiți la apă și nu te gîndești la nimic... (Brusc, furios.) Ce? Numai eu consum apă?!? Că noi sîntem trei persoane la baie... Și ei cică-s doi... (Se enervează, coleric.) Dar toate neamurile care se spală la ei? Și frate-său e coșar!! Și numai frat-su? Cred că vin și străini!! O fi luînd și bani! (Furios, crescendo.) O să-l reclam la Baia Centrală! Sau îl chem la comisia de împăciuire și-i ard două... (Se îneacă de furie. Brusc, calm.) Ce bun e pescuitul ăsta... Liniște... te calmezi... (Tace lung, apoi iar nervos.) Mai bine o țin acasă... Să facă mîncare... Auzi, porc bătrîn... (Furios, crescendo.) Dar și ea... Trebuia să-i dea una peste mîna de să-i... (La paroxism.) Și ce dacă-i... Azi e, mîine nu e... Dar ce timpuri trăim?... Eeee... (Se liniștește.) Eu știu?... Și ea... Se mai laudă... Cine se mai uită la ea?... (Calm.) Aici nu te mai gîndești la nimic... Ia uite cum se oglindește frunzișul în apă... Ia: parcă-i umbră... Asta e plăcut la pes-

Natura... (Inspiră adînc.) Aşa sport... (Brusc, furios.) Ce cros?... Om bătrîn, în chiloţi! Mai mare ruşinea! (Bătăios.) Nu mă duc!... Poa' să spună... Nu dau eu ochii cu Tudose?... Că am fost colegi!... Cu... tovarăşul Tudose... Dar acum... Parcă mai poţi să vorbeşti cu el?... Acum trebuie să „iei legătura“ cu el! Fumează „Snagov“... (Furios.) A!!! (Se calmează.) Uite un rac... Cu ce se prind aştia?... Adică el se prinde: cu cleştele... Ce-i pasă lui?... Uite... Merge îndărăt... E „retrograd“ (Rîde singur, bucuros că a făcut o glumă aşa reuşită.) Hă, hă, hă... hă... (Îşi dă seama că gluma e idioată; se opreşte brusc. Redevine calm. Pauză lungă, apoi strigă.) Heeei! Dar duceţi-vă mai încolo! Şi ce dacă-i volă? Tot plescăie!...

Nu se mai astîmpără...

E!... Şi ce frumos apune soarele... (Calm, încîntat.) Cîtă linişte... Cîtă poezie... (Brusc, cu nervi.) Ce vrei,

dom'le? Eu sînt eu şi frate-meu e frate-meu! Ce vrei? A murit la patru ani! Eu ştiu cu cine „simpatiza“?... Ia uite: şeful nu m-a întrebat, cadrele nu m-au întrebat, şi s-a găsit deşteptul ăsta să mă întrebă aşa o prostie!

(Se adresează paznicului, pe care nu-l vedem, dar a cărui prezenţă o simţim din tonul lui.)

Poftim?... A, permisul de pescuit... (Se caută în buzunare.) Mi-am schimbat haina... Dar ce, nu mă cunoşti?... De 12 ani ţi-l arăt în fiecare duminică... (Se enervează, crescînd.) Lasă undiţa!... Dă-mi undiţa înapoi! Ce? Am pescuit ceva?!? Am prins ceva vreodată? Eu vin să mă calmez!... Să mă relaxez!!! Înţelege?... Pricepi?... Pentru linişte!... (La paroxism.) Pentru nervi!!! Pentru relaxare!!! (Iese, urlînd de furie.)

CORTINA

VAGONUL

Se ridică cortina. În scenă, silueta unui vagon. La ferestre, mai multe personaje vorbesc cu nişte interlocutori imaginari, pe care îi presupunem pe peron. Aceeaşi tehnică din sceneta „Peronul“.

Printre cei de la ferestre vom recunoaşte mai multe personaje din scenele anterioare: Soţul inventiv, Nebunul, Pescarul, Fiul model, Jenică din „Controlul de calitate“, Blajinul cu soţia sa, fata care s-a măritat pripit.

În afară de aceştia mai vedem un bărbat cu alură de şef, o fată cu ochelari şi cu codiţe şi un copil.

SOŢUL INVENTIV: Ce să fac, Marioaro? Eu n-aş vrea să stau lîngă tine? Doar tu eşti o femeie superioară! Dar trebuie făcut recensămîntul iepurilor în stare de libertate. Că eu sînt singurul specialist.

COPILUL: Ce spui, tanti? Dacă ăsta e trenul de Predeal? Asta nu ştiu, dar pot să vă spun că soţul mătăle se uită după tanti aia blondă, care nici n-are bilet de peron, că am văzut eu cum a ridicat unul de jos, pe care l-a aruncat nenea ăla pe peron în loc să-l arunce în coşul de hîrtie, care nici nu e...

BLAJINUL: Rămii cu bine, vecine... (Nevasta e lîngă ei.) Mulţumesc... (Nevasta spune şi ea „Mulţumesc“.) Avem locuri bune şi avem şi companie plăcută. E aici în compartiment un tînăr foarte simpatic, care

nu ştiu cum se numeşte că abia s-a urcat, dumnealui care s-a urcat cu picioarele pe canăpea ca să-şi pună geamantanul în plasă.

NEVASTA (îi şopteşte la ureche, rea): Cu bocancii! Cu bocancii!

BLAJINUL (nevastei): Lasă, dragă... (Tare.) Cu bocancii!

FIUL MODEL (duios): La revedere, mamă. Sărutări lui tata... Rămii cu bine. Ce noroc am avut că tata suferă de rinichi şi i s-a dat bilet pentru Slănic... că tot n-am văzut încă Slănicul, şi am auzit că e aşa frumos! Dar n-avea grijă, mamă, că-i aduc eu şi lui tata puţină apă într-un termos... Că apa e totul... Ei, sigur, şi peisajul, dar vă trimit vederi... Pa!... Pa!... (Îşi aduce a-minte.) Ah, mamă!!! Ce era să fac! Am luat şi pensia ta, şi chenzina

tatii. Și am uitat complet de banii de coșniță! Repede, mamă! Dă-i încoa!...

COPILUL (Nene conductorule! Tanti aia s-a „hinaus lehnen în dehors“, în timp ce stă trenul în stație!

PESCARUL (*apare la geam*): Însoțitorul! Unde e însoțitorul de vagon?! Am bilet: vagonul 2, locul 24! E locul meu! S-au dat două bilete pe un loc! Plec la pescuit! Să mă relaxez! Cum să stau în picioare? Să mă relaxez șase ore în picioare?

JENICĂ (*lingă el mai e un tip în capul gol, Jenică nu se uită la el deloc, ci vorbește cu personajul imaginar care l-a condus la gară*): Nu se există, măi! Ce bilet? Ce-mi trebuie mie bilet? Cine e șmecher se descurcă, măi! Când intră controlorul pe aici, eu mă duc pe dincolo... Când ajunge el acolo, vin eu aici! Nici nu mă vede... (*Tipului de lingă el.*) Spune și dumneata! Ce, dumneata ai bilet?

TIPUL: N-am.

JENICĂ (*vesel*): Vezi? Omul meu!
TIPUL: Nu! Al C.F.R.-ului! (*Iși pune în cap șapca de controlor; Jenică rămâne încremenit.*)

FATA CU OCHELARI: Dumitre! Ai grijă, Dumitre, că mă omoară tata! Ioi! Ia-mi o chiftea! Mulțam fain... Și să-ți faci haină neagră, Dumitre, când vii să mă ceri! C-ăsa-i pe la noi! Ioi! Corn! Ia-mi un corn, Dumitre, că poftesc!

PESCARUL (*apare din nou la geam*): Tovarășe însoțitor! A mai venit încă unul! Tot pe locul 24! Și eu vreau să mă relaxez!!! Cum?!? Dacă stăm toți trei, unul peste altul, pe un singur loc!!! (*Dispare.*)

NEBUNUL (*apare la același geam, cu bicornul în cap*): Și celelalte șapte locuri sînt libere. Deh! Ei sînt teferi, și eu sînt nebun! (*Dispare.*)

MIA: Rămii cu bine, Lenuțo... Ah, când te gîndești că ăsta ar fi trebuit să fie voiajul meu de nuntă!... Dar mai bine că am divorțat, nu? Dacă nu ne potriveam!... Dar nu sînt tristă. Am cunoscut în compartiment un tînar foarte simpatic... Pleacă la un proces... E avocat... Sau inculpat... Așa ceva... Ne-am și lo-

godit. Cum? Nici o grijă! De data asta nu mă mai pripesc. Nu mă mai mărit de azi pe mîine; mă mărit poimîine!

FATA CU OCHELARI: Dumitre, ai grijă, Dumitre, să nu vii după septembrie, că nu mai am cum să ascund! Eu m-am socotit, Dumitre! Ioi! Bomboane acrișoare! Ia-mi repede, că pleacă trenul!

ȘEFUL (*dictează*):... Și în caz contrar veți fi chemați în fața comisiei de arbitraj. Punct și de la cap. Așteptăm confirmarea. Gata! O trimiți cu primul curier! Tu! Nu te miști de lingă telefon! Zi, noapte, nu știu cînd telefonez! Tu! Stai cu echipa în gară, la triaj! Plouă, ninge, nu te miști de acolo! Tu!...

DIFUZORUL: Trenul accelerat nr. 503 pleacă peste cinci minute.

ȘEFUL: Cinci minute? (*Se uită la ceas.*) A, da! Cinci minute, om! Tu! Ți-a născut nevasta? Sau ce aveai tu? O mamă bolnavă, un proces cîștigat, un ciine pierdut, sau ce? Că ți-u minte! Zi-i! Dar repede, că pleacă trenul, și vreau să te cunosc!

FATA CU OCHELARI: Ai grijă, Dumitre! Ce-ai spus, spus rămîne!... Că altfel viu și ți-l las în fața ușii! Blocul 7, scara C!... Ioi! Pepene!

SOTUL INVENTIV: Ce greu îmi vine să mă despart de o femeie superioară ca tine, Marioaro! Cum? Să mă dau jos? De ce să mă dau jos? Că nu plec nicăieri? Păi, uite biletul!... Și ce, Chitila nu e provincie? Merg și tramvaiul 6 la Chitila? Da, chiar! Să-mi iau numai geamantanul! (*Dispare de la geam, vine pe peron cu o damigeană pe care o ține în chip de valiză. Iese din scenă.*)

(*Toți de la ferestre fac semn cu batistele. Prezentatorul apare și el la fereastră. Face semn cu batista. Toți ceilalți de la geamuri dispar. El rămîne singur.*)

PREZENTATORUL: Probabil vă întrebați cui mai fac eu semn cu batista... Dumneavoastră vă fac... Unde plec?... Nicăieri. Dumneavoastră plecați. Acasă. Spectacolul s-a terminat. Noapte bună!

Ilustrații de
BENEDICT GĂNESCU

C O R T I N A



Regizori și spectacole

DAVID ESRIG DESPRE „UMBRA”

— *Ce vă atrage mai mult în textul celebrei comedii sovietice? Ce aspect al piesei v-a preocupat mai mult?*

— Modul în care Șvarț prezintă mecanismul moral al societății burgheze. Aici mă despart, cred, de alți interpreți ai textului, chiar și de Akimov: pentru mine Umbra nu este un personaj demonic, variantă modernă a lui Mefistofeles, ci nimicul ridicat la rang de principiu conducător, tocmai datorită unui mecanism social care promovează prin definiție nulitatea. Mai putem crede astăzi în geniul răului, care iese de după perdea într-o scenă culminantă din actul I? Sper că nu. Deci, în spectacolul Teatrului de Comedie, Umbra va însemna nimicul, nonvaloarea, lichelismul absolut. Elasticitatea personajului traduce o lipsă totală de scrupule. Este o ființă care mimează toate gesturile umane, falsificându-le, golindu-le de sens, pentru că este incapabilă să trăiască un sentiment omenesc. Un personaj plat și gol, despuiat de orice calitate.

— *Totuși, nu-l însușește dorința de a parveni, pasiunea de a ajunge? Pofta de putere?*

— Nu mai mult decât pe celelalte personaje negative ale piesei. Singurul lui avantaj față de acestea este că e mai gol, mai nul, situat mai la periferia vieții sociale și morale și, de aceea, poate parveni cu o lipsă de scrupule mai mare decât a celorlalți. Faptul că toți se grăbesc să se folosească de o umbră împotriva unui om demască vicierea întregului sistem. Aproape tot timpul, personajul Umbra nu face decât ceea ce fac și ceilalți: se folosește de cei care îl folosesc. Unicul lui act de inițiativă reală este seducerea prințesei. În această viziune mi se pare că personajul acuză și mai vehement descompunerea unei lumi. Mi se pare că astfel nu minimalizăm eroul negativ, ci-l precizăm din punct de vedere istoric și social.

— *Se fac, în jurul piesei, fel de fel de asociații și de trimiteri la actualitate; le găsiți nimerite?*

— Desigur. De pildă, eu am înțeles mai bine subtextul piesei recitind istoria lui Hitler. Ce a însemnat la început Hitler? O bandă de huligani de cea mai joasă speță, care a urcat întreaga ierarhie socială tocmai pentru că putea să satisfacă — fiind lipsită de scrupule — interesele marii finanțe și ale industriei, în frunte cu Krupp. Piesa lui Șvarț a fost scrisă în perioada imediat premergătoare războiului, când toată lumea se întreba cum a fost cu puțință vertiginoasă ascensiune a unei asemenea nulități. Astăzi, această semnificație a piesei se precizează și mai bine. Ea vizează direct fapte ca dictatura lui Franco sau a lui Trujillo. Forța de generalizare a textului rezultă tocmai din originalitatea lui: din încercarea de a surprinde sintetic, filozofic, cu mijloacele fanteziei populare, esența mecanismului social caracteristic lumii capitaliste în ultima ei etapă de existență.

— *Cum definiți conflictul și gruparea personajelor în raport cu această interpretare?*

— Mi se pare că abia așa se clarifică structura conflictului. În mijloc se află omul banului, ministrul de finanțe, figură centrală a orînduirii capitaliste. Identitatea morală a tipului este inerția, groaza de schimbări, fobia progresului. Șvarț ni-l înfățișează paralizat, concretizînd astfel direct scleroza lui spirituală. Eroul este desigur grotesc, comic, dar de un comic sinistru; el înseamnă o barieră în calea a tot ce poate să aducă înnoiri. În jurul lui se grupează birocrația burgheză (primul ministru, consilierii, majordomii) și ierarhia banului.

— Care a fost criteriul principal în elaborarea aspectului general al spectacolului?

— A fost pentru noi unul din lucrurile cele mai dificile, dată fiind forma de basm modern a piesei. Împreună cu scenograful Popescu-Udriște, am pornit de la ideea că introducerea în atmosfera de basm se face, cu ajutorul personajului Anunțiată, de pe platforma bunului-simț și a sănătoasei judecăți populare. Eroina este exponenta celor 12 bucătărese care știu tot și creează continuu folclor. Ea aduce în scenă acea intuiție specific populară, care detectează exact nocivitatea unor fenomene sociale distructive, chiar dacă nu le cunoaște esența. Pornind de la aceste premise, ne-am hotărît să realizăm un spectacol de teatru popular, o reprezentație care să acționeze în primul rînd prin mijloacele spectaculare elaborate în folclor — un spectacol, aș zice, de baracă: Ceea ce vrem să evităm cu orice preț este literaturizarea basmului, transformarea lui în spectacol pompos de operă. Simplitatea și accesibilitatea au fost pentru noi țeluri constante. De aceea, am simplificat costumele pînă la un maiou, căruia i se aplică detalii definitorii pentru personaj, evitînd conștient orice situare în trecut sau într-o atmosferă de feerie.

O ultimă precizare: căutînd să creăm un spectacol de comedie populară, nu ținem deloc să acumulăm gaguri peste gaguri. A fi contemporan înseamnă, în primul rînd, a avea o atitudine ideologică și estetică circumscrișă spiritului contemporan, și nu a te sprijini pe procedee la modă.

RADU PENCIULESCU DESPRE „CASA INIMILOR SFĂRÎMATE”

— Este primul text de Bernard Shaw pe care-l puneți în scenă. Cum vi se pare experiența?

— Ciudată. Textul este cam prea bogat și, fiind prea bogat, nu e ușor să alegi esențialul. Shaw te invită la multe nuanțe, și asta te obligă să alegi cu foarte mult discernămint. În același timp, se ridică dificile probleme de interpretare. Datorită repertoriului curent, actorii sînt obișnuți cu replici directe, cu exprimări imediate ale gândirii și sentimentelor personajelor. Or, ei trebuie să se adapteze unui neîntreput joc cu paradoxul, subtextele, autoironia, ironia actorului și a autorului față de personaj. De aceea, spectacolul pune probleme nu atît de stil, de culoare locală, cum s-ar putea crede, ci te constrînge să faci un efort substanțial pentru a scoate la iveală ideile care se ascund în fraze complicate și învăluite.

— Este vorba deci de un efort de clarificare?

— Da, și nu-i ușor. Trebuie să pui tot timpul în valoare paradoxul, fără a crea confuzii.

— Și mai ales în raport cu Casa inimilor sfărîmate, una dintre cele mai complexe piese ale lui Shaw...

— Una dintre cele mai grele, dar și una dintre cele mai strălucite. Pentru că aici jocul fanteziei nu este niciodată gratuit, ci se canalizează întotdeauna spre actualitate. De pildă, în *Cezar și Cleopatra*, Shaw se lasă el însuși furat de jocul cu marele personaj istoric. Asta nu se întîmplă în piesa pe care o pun în scenă. Aici, preocuparea dramaturgului pentru actualitate este constantă. Așa se și explică de ce un scriitor care elabora cu atîta facilități a lucrat atît de mult timp la această piesă.

— Putem conchide, din cele ce ați spus, că piesa este și una dintre cele mai grave din repertoriul lui Shaw.

— Ca sens general, firește, piesa este foarte gravă. E opera în care autorul încearcă să determine clar poziția diverselor categorii de oameni în societate. Nereușind să ducă pînă la capăt analiza socială, el condamnă în bloc. De aici, gravitatea conflictului, care se bazează nu pe năzuințele personale ale eroilor, ci pe situația lor de clasă. Hector este un mincinos și Hesiona o femeie inteligentă, cu foarte multe calități, dar ei fac parte din aceeași clasă și, ca atare, sînt damnați împreună. Piesa nu este o lucrare în care să se înfrunte oameni buni și oameni răi.

— Cum interpretăți, în contextul acestei condamnări globale, bucuria femeilor din final? Ca o undă de speranță?

— Nu. Shaw demască poziția de clasă comună eroilor săi burghezi, dar nu-i confundă, nu-i lipsește de variații ale calităților lor umane. Spărgătorul și Mangan încearcă să se salveze pentru că pe ei îi stăpânește numai instinctul de conservare. Personajele superioare ale piesei se recunosc inutile, condamnate, și acceptă să piară, parcă spunând „dacă nu se schimbă nimic în viață, mai bine să murim“. Ele își recunosc vina, își atrag sentința.

— Credeți că Shaw se identifică, se substituie vreunui dintre personaje?

— N-aș zice; el se apropie cel mai mult de personajul Shotover. Deși a-l identifica în totul cu acesta — așa cum au făcut americanii într-o montare recentă, dându-i lui Shotover masca lui Shaw — este greșit, este o vulgarizare. Dar în unele replici ale acestui personaj se distinge net poziția dramaturgului.

— Nu credeți că, sub aparenta complicație și amalgamare a textului, se ascund câteva mari adevăruri simple?

— Desigur. Tocmai asta este principala greutate pe care trebuie să o învingem. Fără să înlăturăm învelișul strălucitor, trebuie să facem în așa fel încît ceea ce este simplu să scînteieze mai tare decît strălucirea artificului. Pe planul acestei simplificări se dă bătălia de care vorbeam, efortul de a nu irosi zadarnic paradoxul. Fiecare personaj poate fi înțeles altfel de spectatori sau de celelalte personaje, și trebuie să ajungi la realitate, la sensul adevărat al eroului, care uneori rămîne nebulos, chiar după mai multe lecturi.

— Un exemplu: milionarul Mangan apare la început ca o ființă primejdioasă, pentru ca, pînă la sfîrșit, să se arate în ipostaza de victimă cu inima sfărîmată...

— De fapt, Mangan nu este decît un om obișnuit, căruia i se scot, pe rînd, hainele împrumutate de societate și care, atunci cînd ajunge așa cum e, nu mai are nimic interesant, nimic impunător, nimic din temperamentul și personalitatea stăpînului. Dezbrăcarea lui din ultimul act este un simbol. Eternul paradox! Capitalistul e departe de a fi așa cum și-l închipuie oamenii, toată puterea lui se reduce la bani: dacă i se iau banii, îi dispar și puterea și personalitatea. Dramaturgul demonstrează astfel că puterea Stăpînului e un mit.

— V-ați pus vreo problemă de redare a culorii locale?

— Am încercat să lucrez în așa fel încît personajele să nu pară direct descinse din Caragiale. Dar trebuie să recunosc că nu caut cu orice preț să-i conving pe actori să joace într-un anume stil englezesc. A da tentă națională unui spectacol înseamnă ori a căuta perfecțiunea — și perfecțiunea nu poate fi atinsă —, ori a sugera, prin cîteva elemente, ceea ce este esențial pentru caracterizarea unui mediu. Dacă nu adaptăm textul pieselor jucate la spiritul publicului nostru, trebuie, în orice caz, să adaptăm modalitatea de spectacol la înțelegerea și gustul spectatorilor.

— Ce înțelegeți prin această adaptare, mai precis?

— De pildă, că n-o să încercăm să obținem un umor sec pînă la desăvîrșita uscăciune, chiar dacă unii definesc astfel umorul englez. Vom încerca să clarificăm sensurile umorului în spectacol, să-l facem să trăiască în ritmul jocului și în relațiile dintre personaje. Într-un cuvînt, cred că trebuie să mergi cu fiecare element al spectacolului pînă la granița de unde poți sugera atmosfera cerută de autor, fără să ieși nici o clipă din atmosfera spirituală în care trăiesc spectatorii. Este o problemă de echilibru. Dar ne ajută foarte mult și Shaw, prin actualitatea ideilor sale. Asta și explică noua tinerețe a acestei piese, care se joacă pe toate meridianele Europei — la Londra, la Berlin, la Moscova. Și asta nu face decît să ne mobilizeze mai intens în munca de realizare a spectacolului.

PREMIERE

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj
„OMUL ÎN ROBĂ” de Pavel Kohout
Regia: Harag György și Traub János

Teatrul de Stat din Petroșeni
„PORTRETUL” de Al. Voitin
Regia: Petre Sava Băleanu

Mircea Anghelescu (Pavel) și Ana Colda (Lucia)



De la stînga la dreapta : Horváth Béla (Petrú), László Gerő (Omúľ în robă) și Pásztor János (Milan)



Teatrul de Stat din Tg. Mureș

„JOCUL DE-A VACANȚA” de Mihail Sebastian

Regia: Mihail Pazino



Teatrul de Stat din Sibiu — secția germană

„INTOARCEREA DIN VIS” de Lucia Demetrius

Regia: Margot Göttinger

De la stînga la dreapta: Joachim Szanig (Lau-
centiu), Margot Göttinger (Maria) și Helga Maria
Kinn (Vera)



Camelia Zorlescu (Corina) și Nae Floca-Acileni (Bogoiu)



TALENTUL PERSONAJULUI SCENIC

D

e obicei se vorbește despre *talentul autorului* în crearea rolului, pornind de la corespondențele personajului cu realitatea, bogăția culorilor în zugrăvirea chipului, forța caracterului, amplitudinea vieții lui spirituale, calitatea literară a replicilor și așa mai departe. Hangița lui Goldoni e o femeie șireată și veselă, care dă o lecție severă misoginilor; Prometeu al lui Eschyl are monumentalitate și o tărie impresionantă a cugetului; Bălcescu al lui Camil Petrescu e o flacăra pură a cărei combustie nu consumă materie, ci spirit mesianic. În judecarea unui spectacol se compară cât și cum a adăugat actorul rolului, sau a scăzut, ce idei și detalii au călăuzit compunerea viabilă a personajului, ce a împrumutat interpretul rolului și care e ponderea pe care a căpătat-o, nemeritat ori pe drept cuvânt, în reprezentație eroul, ce stil are jocul. N-o uităm pe Sonia Cluceru interpretînd-o, cu marele ei har comic, pe Aneta Duduleanu din *Gaițele*, nici pe Lucia Sturdza Bulandra jucînd cu vervă pe bătrîna savantă Dinescu din *Citadela sfărîmată*; numele lui G. Calboreanu rămîne legat de Ștefan cel Mare din *Apus de soare*. Miluță Gheorghiu e o Coană Chirița unică, iar Radu Beligan a creat o efigie scenică pentru Hlestakov; în toți aceștia și în mulți alții descoperim *talentul artistului*, exprimat în munca de întruchipare. Dar în prețuirea artei dramatice ne referim prea arareori — iar perioade îndelungate, deloc — la *talentul personajului scenic*.

Cum poate fi depistat, analizat și cîntărit acest talent și care este importanța practică a unei asemenea preocupări?

Condiționat hotărîtor de creația autorului și de cea a actorului, personajul scenic se desăvîrșește ulterior în contact cu publicul spectator, în cursul a diverse reprezentări și reprezentații, dispunînd deci de o relativă autonomie care-i îngăduie o mare adaptabilitate. Această autonomie se exprimă în aceea că, după nașterea sa, personajul literar-dramatic, făurit cu forță și îndemînare de autor, pornește singur prin veacuri, capătă aureolă de tip, uneori de simbol și, păstrîndu-și esența, dă posibilitate fiecărei epoci să descopere în structura lui noi valori, mereu altor generații să-l aclame sau să-l renege, în cadrul a noi și noi contexte social-istorice. Pornit din pana de aur, de cel mai înalt carat, a lui Caragiale, neica Zaharia Trahanache e azi el însuși și mereu altul la București și la Tokio, la Montevideo, la Ankara, în Luxemburg, trăind o viață multiformă și atît de

bagată cum poate nici părintele său însuși n-a visat vreodată. Faust, eliberat oarecum de relațiile cu celelalte fapte din intriga dramei lui Goethe, plutește prin vremuri ca simbolul nețărâmurii aspirații spre cunoaștere a omului.

Asemănătoare, demonstrând aceeași autonomie relativă, e și soarta personajului întruchipat; după nașterea sa ca făptură scenică, realizată cu mare putere de observație și personalitate de actor, eroul își impune datele principale tuturor interpretărilor ulterioare, dobândind uneori și o identitate fizică, lăsând în același timp deschisă posibilitatea unor completări, rectificări, nuanțări. Nu s-a creat deocamdată un Cetățean turmentat fundamental diferit de acela al cărui chip l-a făurit Ion Brezeanu, dar noi interpreți au compus rolul cu talent distinctiv. Oriunde se joacă *Azilul de noapte* în Uniunea Sovietică, se regăsește o trăsătură sau alta, în rolul Baronului, așa cum l-a gândit Kacealov, dar s-au obținut și trăsături noi.

Așadar, multă vreme după ce un autor genial l-a conceput, iar uneori după ce un actor genial i-a dat trup și chip, personajul tipic, de o vastă generalitate și de o individualitate stringentă, își valorifică mereu alte valențe ale sale, în contactul cu noi medii social-culturale, cu noi perioade istorice, cu noi revendicări artistice ale publicului.

În funcție de această autonomie relativă e și caracterul receptării personajului scenic de către spectatori: spre deosebire de orice altă operă de artă, omul de pe scenă e creat din nou în fiecare seară și se desăvârșește (sau devine mai puțin perfect) în cursul seriei de reprezentații. Dar publicul fiecărei serii îl percepe ca pe o lucrare artistică finită, de sine stătătoare, încheiere a unui îndelung proces creator, și ia cu sine imaginea omului de pe scenă. Se știe că personajul se impune cu atîta putere spectatorului încît de-abia ulterior acesta îl descoperă pe actor ca factor de realizare, și de-abia mai tirziu pe autor. Iar în cursul aceluiași spectacol, publicul percepe unitar și plener personajul, în pofida chiar și a acelor momente scenice, destul de numeroase, în care eroul e împiedicat să-și exercite funcția hărăzită de text și actor: întreruperea jocului din cauza aplauzelor, solicitările neașteptate din sală, micile accidente de pe scenă, uitarea unor replici sau schimbarea eronată a unui nume propriu etc.

Sfera principală de manifestare a autonomiei relative a personajului este talentul său în lumea în care e chemat să trăiască pe scenă. Acest talent se nutrește hotărîtor din imaginea literar-dramatică, alimentat fiind și de concepția regizorală, de cea scenografică și de alte elemente creatoare. Plasma lui vitală o furnizează măiestria actorului. În condițiile dezvoltării generale a culturii teatrale din țara noastră, ale aspirației spre calitate, stimulată de un gust din ce în ce mai pretentios, sîntem puși destul de frecvent în situația de a vedea pe scenă actori pricepuți făurind roluri remarcabile, iar din cînd în cînd — deocamdată mai rar — realizînd personaje talentate: acele personaje care-și duc astfel traiul scenic încît ori de cîte ori auzi ulterior numele lor, ori citești despre ele, să-ți reprezînt plastic tocmai acea întruchipare exemplară a lor.

E vorba numai de roluri excepționale din punct de vedere dramaturgic? Nu; iată cazul lui Hagi Tudose: personajul nu e pe deplin original, structura lui dramatică are destule fisuri logice și artistice; cu toate acestea, înfățișat de N. Bălățeanu, bătrînul zgîrcit dintr-o mahala bucureșteană a veacului trecut își trăia viața atît de intens dramatic, apăsătoare ca un personaj atît de talentat, încît spectacolul căpăta măreție. Alt caz: al rolului episodic; stareța Melania din *Egor Buliciov și alții* are o funcție oarecum restrînsă în piesă, însă prin jocul pătrunzător al Mariei Filotti, personajul se impunea cu atîta putere, încît ți-l amintești totdeauna alături de al protagonistului.

E vorba, dimpotrivă, de interpretări actricești excepționale? Nu; cei mai buni actori distribuiți în rolul lui Don Carlos nu izbutesc să-l impună ca erou principal, el fiind umbrat neconținut de Marchizul de Posa. Maeștri experimentați ai scenei au avut cîteodată chinuitoare eșecuri în roluri inconsistente sau care nu li se potriveau.

Cum se constituie, prin urmare, talentul personal al eroului, în ce constă, cum îl distingem? Personajul scenic — după cum se știe — se cristalizează în fuziunea dintre literatură și arta actorului, într-un proces creator condus de regizor și ajutat de alți factori artistici și tehnici. Calitățile temeinice ale componentelor, gradul înalt de temperatură la care se petrece fuziunea, valoarea aliajului nou obținut se exprimă, sintetic, în talentul personajului. Ca și în viață, acest talent e caracterizat de un complex specific de atitudini *decisive* pentru

întreținea într-o anume activitate. Nu spunem oare și despre oameni că sint „talentați“? Nu e vorba numai de artiști, ci și de meseriași, sau conducători, pedagogi, militari, activiști, organizatori, tehnicieni, sportivi, și e greu de presupus că există vreo îndeletnicire umană care să nu poată fi făcută cu talent. În sensul curent, atribuim acest calificativ omului care-și îndeplinește sarcina cu măiestrie, se dovedește extrem de priceput și pe deplin stăpîn pe tainele cele mai ascunse ale profesiei sale, se arată a fi ager, inteligent, operativ, iar felul cum își îndeplinește munca are o însemnătate primordială în succesul ei. Personajul scenic, oglindind o realitate umană, are și el deci talentul său profesional și de viață. Dar, pe deasupra însușirilor profesionale și atributelor umane — iar cel mai adesea exprimîndu-le sintetic pe toate acestea —, e sarcina specifică a personajului, hotărîtă de subiect și de conflict; felul cum își îndeplinește această sarcină constituie nota definitorie a talentului său. În acest sens, pînă și Don Juan, a cărui misiune este de a fi un... cuceritor, e un personaj talentat care-și duce pînă la capăt, cu succes, această îndatorire în lumea piesei.

Avem de-a face relativ rar cu personaje foarte talentate. Mai frecvent e cazul eroilor care vădese nu talent, ci o anume aptitudine — adică dispun de o sumă de particularități individuale ce alcătuiesc numai *condiția* izbutirii unei (sau unor) activități. Iar cel mai curent e cazul personajelor care sint înzestrate numai cu anumite predispoziții ori priceperi, avînd unele sau o singură trăsătură distinctivă (de obicei temperamentală), capabilă să fie doar *premise* dezvoltării unei personalități talentate. Femeia-comisar din *Tragedia optimistă* are un talent admirabil de revoluționar comunist, ea află căile cele mai potrivite de a face educația unei mase eterogene măcinate de anarhism, de a o mobiliza la luptă și a o înflăcăra pînă la jertfa de sine, dînd totdeauna exemplul personal, uman și politic, cel mai înalt, fiind pregătită să înfrunte orice împrejurări și manifestînd cea mai adîncă grijă pentru om. Fiesco, eroul dramei lui Schiller, nu are talentul de revoluționar pe care i-l intenționase dramaturgul său; firește, conjurația lui eșuează și din alte cauze (printre care și inconsecvența concepției autorului), dar, în îndeplinirea misiunii scenice care i-a fost încredințată, el vădește doar o aptitudine importantă, spirit republican, capabilă numai să condiționeze izbînda acțiunii sale, nu s-o și determine. Constantin Brîncoveanu, din vechea piesă a lui Nicolae Iorga, n-are nici talent de domnitor, nici vreo aptitudine reală de a duce politica subtilă pe care în realitate a dus-o, el nu manifestă decît o palidă înclinare spre activitate diplomatică; eșecul său fatal apare nu ca o consecință istorică sau ca efect al unui calcul greșit, ci pur și simplu ca un rezultat al unei mărginiri intelectuale și al nepriceperii de a se descurca în momentul dat, ceea ce contrazice realitatea, atestînd, din nefericire, numai lipsa de posibilități dramaturgice ale scriitorului.

Există diverse moduri de manifestare concretă a talentului unui personaj și nenumărate posibilități de a-l remarca. El se dezvăluie cîteodată în felul cum personajul își îndeplinește funcția de actor în lumea scenei (aceasta fiind, firește, o împrejurare mai particulară, relevantă numai pentru o anume latură a problemei). În piesele lui Shaw, de pildă, există un joc permanent al personajelor unul față de altul, ele se prefac adesea a fi altceva decît ceea ce sint aievea. Aceste suprapuneri artistice constituie o posibilitate dramaturgică de a se verifica mai profund caracterele și de a se stabili premisele unor situații dramatice-cheie. Richard Dudgeon, „discipolul diavolului“, joacă rolul pastorului Anderson și e gata să se lase executat de englezi care-l iau drept preotul cu pricina, căpetenie a răsculaților americani. Doamna Clandon din *Nu se știe niciodată* mimează a fi interesată de dragostea dentistului Valentin pentru fiica ei Gloria, numai ca să poată cîștiga argumente care s-o îndepărteze pe față de acest presupus vînător de zestre. Doamna Warren desfășoară jocul unei actrițe experimentate, de mare clasă, pentru a ascunde fiicei ei tot ce tînăra nu trebuie să știe.

Exemplele pot fi continuate cu alte și alte piese. Nora lui Ibsen, Despot Vodă, Arlechino, servitor la doi stăpîni, Petruchio, pețitorul îndărătnicei Caterina, Nae Girimea, Mercadet, Iago, Cadîr, Krecinski, Volpone nici n-ar exista ca eroi dacă n-ar juca teatru în teatru. Această caracteristică a multor personaje nu trebuie judecată totdeauna după criterii etice, ci considerată în principiu ca procedeu dramaturgic menit să valorifice însușirile și defectele eroului, să-l ajute a-și rezolva multilateral și complex sarcina scenică. Macbeth se prefacă pentru a-și putea îndeplini țelul criminal, iar Hamlet mimează demența

pentru a putea descoperi mai lesne adevărul și pedepsi pe ucigașii tatălui său. Electra e nevoită să se prefacă, iar Scapin își inventează identități fanteziste, din plăcerea de a glumi pe seama lui Geronțe. La unii, cum e Vassa Jeleznova, e un moment trecător, neesențial; la alții, cum e Henric al IV-lea al lui Pirandello, e o atitudine funciară în cadrul unui caz de dedublare a personalității. Unii își contrafac sentimentele în mod real, cu implicații grave în mersul conflictului, alții joacă teatru în mod convențional, dezvăluind apoi ei înșiși starea vremelnică neconformă caracterului lor. Grig joacă conștient rolul fals al fratelui Monei față de candidul Miroiu, dar Andronic se transpune, fără să știe, într-un temut șantajist față de timoratul Bucșan. Așadar, aprecierea etică a personajelor care joacă teatru trebuie făcută diferențiat, de la caz la caz, căci în timp ce la unii aceasta e o notă definitorie a unui caracter calp, la alții nu are nici o implicație morală negativă; determinantă în viața eroului nu este forma sa de manifestare, ci conținutul, condiționarea social-istorică și politică, tendința generală a rolului, deznodământul către care se îndreaptă, ideea principală pe care o poartă, situația față de mesajul piesei etc. Dar și după cum își joacă rolul când au sarcini actricești (după cum înțeleg interpretii să reprezinte acest joc, evident), personajele cu astfel de sarcini se dovedesc talentate sau netalemente. Am văzut la Teatrul din Pitești un Figaro care își spunea cu exactitate replicile, avea o mișcare scenică bine desenată și comunica fără cusur cu celelalte personaje. Dar (din cauza actorului) se vedea un intrigant netalementat; nu cheltuia nici un șiretlic ca să-l înșele pe doctorul Bartholo, nu strălucea deloc în invenție pentru a-l duce de nas pe Don Basilio, ba chiar nu avea nici un atribut vizibil care s-o convingă pe Rosina a-i încredința taina iubirii ei ilicite. Tot astfel, Franz Moor în spectacolul bucureștean cu *Hoții* își ascundea atât de rău fătărnicia, încât era aproape imposibil să fie crezut, măcar pentru o clipă, chiar și de un bătrîn bolnav, ținut pe patul de suferință. În schimb, cât de apăsător plana drama Domnișoarei Nastasia (Marga Anghelescu) pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R.! Pasiunea răzbunării o făcea să tacă gemind, vedeai că, lăsându-se atinsă de Vulpașin, își simte carnea brațului friptă, dar tipătul ascuns se desena pe față într-un zîmbet tăios, înfricoșător. Vocea care rostea amabilități forțate era surdă, undeva în adîncuri se presimțea clocotul, dar de văzut se vedea numai chinul de a-l ascunde. Iar cînd pretendentul își clama triumful de a fi dobîndit, în sfîrșit, ceea ce rîvnea, rămîneau o clipă în cumpănă dacă nu cumva fata a renunțat totuși la teribila-i răzbunare, atât de concentrat jucase tragica-i înșelătorie. Švejk (Florin Scărlătescu — la Teatrul de Comedie) domină scena, capătă proporții grandioase. Cînd o face pe prostul pentru a-l zăpăci pe soldatul nazist care păzește vagoanele, demonstrația e strălucitoare, se desfășoară în toate culorile curcubeului, îl lasă într-o totală uimire pe celălalt și-l uimește pe spectator — care, vrînd să-l urmărească, își pierde răsufarea. Am văzut de multe ori *Secunda* 58 de Dorel Dorian și mai totdeauna actrițele distribuite în rolul tinerei ziariste venite pe șantier au jucat cu talent scena în care aceasta imaginează, povestind, ce ar dori să se întîmple cu ea și cu inginerul Mareș. Dar de-abia la a unsprezecea premieră cu această piesă, la Brașov, în ființa dată personajului de Stela Popescu-Puican, am intuit vibrațiile adînci ale unui suflet pătimaș și pur, am simțit bucuria năvalnică și totodată temătoare a dragostei care se naștea, fiorul inedit care cuprinde întreaga făptură și o face să zboare pe tărîmul închipuirii, descoperindu-i pentru a doua oară universul. Personajul își juca cel de-al doilea rol distanțat de cel real, dar legat de acesta printr-un fir subțire, și o făcea atât de talentat încît maturul și severul conducător de șantier își pierdea capul în modul cel mai convingător.

Mai e interesant de subliniat că personajele care joacă un dublu rol îl interpretează pe cel de-al doilea în stilul celei mai bune arte interpretative a timpului lor: ciobanul Agnelet, clientul meșterului Pathelin, își trage pe sfoară avocatul în maniera farsei populare; Cyranu își persiflează adversarul, Viconțele de Valvert, înăbușindu-l sub o cascadă de rodomontade. De unde necesitatea pentru artist de a cunoaște nu numai piesa, autorul și vremea scrierii, ci și peisajul general teatral al timpului, solul artistic pe care au crescut personajele ce urmează a le încorpora.

Personajul literar talentat îl ajută pe actor să-și construiască rolul, să creeze pentru piatra prețioasă făurită de scriitor o montură filigranată, de maestru giuvaergiu. Un asemenea personaj stimulează gîndirea creatoare și naște

idei noi de interpretare, determinând forme expresive originale de înfrunchipare; după cum personajul netaleantat, care-și caută loc în lumea artei numai cu o săracă zestre temperamentală, purtînd o prea mare încărcătură de mușchi pe un prea slab schelet caracterologic, stingherește creația actoricească, o face să arate căznită. Există unele personaje care izbutesc mai totdeauna în viața lor scenică (bineînțeles, cînd încap pe mîna unor actori înzestrați). Așa sînt: Ariel din *Furtuna* lui Shakespeare, Sfînta Ioana a lui Shaw, Valia din *Poveste din Irkutsk*, Cațavencu. Bătrînul țăran Vlaicu, din cunoscuta piesă a Luciei Demetrius, a fost totdeauna un prilej de succes pentru interpreții săi din zeci de teatre și chiar formații amatoare. La fel, Petru Arjoca din *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu. Dar personajul care s-a vrut central din *Împărătița lui Machidon* de Tiberiu Vornic și Ioana Postelnicu, Lisaveta (porecla ei e și titlul piesei), a rămas totdeauna șters, cedînd planul prim Mariei Machidon, mama Lisavetei, destinată de autori a se afla în plan secund; tot așa, Fata în albastru din *Celebrul 702* de Al. Mirodan n-a reușit mai nicăieri să se impună, deși funcția ei în piesă este desemnată ca foarte importantă, în timp ce rezonatorul Joe oferă tuturor interpreților un material excelent pentru o compoziție personală. E cunoscută apoi și împrejurarea cînd personajul în care autorul a investit toată rezerva sa de invenție și originalitate e depășit pe scenă de alt personaj, cu care scriitorul s-a arătat mai zgîrcit, dar care apare mult mai talentat în scenă: eroina din *Arcul de triumf* lasă o amintire nesigură, în timp ce, peste capul ei, se înfruntă, în viziunea publicului, bătrînul Mayer Bayer cu colonelul Ciolac — Jules Cazaban și Toma Dimitriu.

Personajul scenic talentat spune mai mult decît ceea ce rostește în filele textului și arată mai mult chiar și decît a hotărît regizorul la data cînd a încheiat creația. Toma Căbulea (Grigore Vasiliu-Birlic — în piesa *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc) era constituit cu precizie în seara premierei, dar la reprezentările ulterioare minia lui de om cînstit la vederea necînstiului său adversar a luat forme noi; pe urmă, ațîțat de neîncrederea scriitorului care a venit să-l viziteze, bătrînul colectivist e gata să sară din patul de suferință, cîștigă argumente noi de ton, mimice, gestice, în străduința de a-l convinge pe celălalt. Actorul vagabond Sciastlivțev (Jules Cazaban — în *Pădurea* — în reprezentările mult depărtate de premieră a început să experimenteze metode noi de a obține de la Nesciastlivțev să rămînă citva timp la conacul moșieresei Gurmij-skaia; și-a scos din străfundurile amintirii trucuri ale copilăriei și experiențe uitate din vodevilurile reprezentate prin bilciuri, făcînd un tur de forță nemai-pomenit ca să-l cîștige pentru părerea lui pe sumbrul tovarăș de călătorie, jucînd cu atît mai înversunat cu cît crește împotrivirea celui alt.

În acest sens, al autonomiei relative a personajului, al talentului său scenic specific, ar trebui probabil reconsiderată (adică considerată științific) improvizarea actoricească — atunci cînd volumul ei nu depășește gradul de la care rolul ar fi în primejdie de a-și schimba natura. În acest sens, improvizarea apare ca un răspuns și o modalitate de adecvare la solicitările concrete ale publicului, pe care teatrul nou îl consideră un factor de creație și ale cărui reacții autorul și artiștii nu aveau cum să le cunoască pînă în seara premierei. Și tot în acest sens, îmbogățirea vieții scenice a personajului, pe linia atributelor sale specifice, trebuie socotită ca o înprospătare continuă a observației artistului asupra rolului și ca un efort de perfecționare a formei. Jupîn Dumitrache Titircă (Al. Giugaru) a devenit cu trecerea anilor mai important în calitate de proprietar și familist, și în același timp mai atent la ce se întîmplă în afara scenei, mai degajat față de Ipingescu (cu o nuanță de vădită superioritate morală), mai afectuos în părinteasca grijă față de Zița. Svetlana Mizeri, interpreta strălucită a Valentinei în piesa lui Arbuzov, regizată de Ohlopkov, Suzanne Flon, interpreta Ioanei d'Arc (de Anouilh) la Teatrul „Vieux Colombier“, Marcello Moretti, neuitat artist milanez de la „Piccolo Teatro“, Besseney Ferencz, autorul personajului Galileu în reprezentarea budapestană a piesei lui Brecht, au mărturisit în diverse chipuri interesul lor pentru desăvîrșirea rolului în decursul reprezentărilor. Candoarea austeră și ardoarea militantă a eroinei franceze au fost pe deplin cucerite după ce, spectacole de-a rîndul, personajul „s-a rodat“ înfruntînd grosolăniile înmănușate, directe și indirecte, ale contelui Warwick și perfidia călăilor clericali. Actrița sovietică amintită a căutat multă vreme după prima reprezentare starea de inspirație a Valiei în noaptea nunții și atitudinea față de Viktor după moartea lui Serghei; ea le-a găsit prin

numeroase căutări care, desigur, ar fi înfățișat nuanțe imperceptibile unui eventual spectator al tuturor reprezentațiilor cu această piesă. Moretti nu și-a încheiat niciodată munca asupra lui Arlechino; el considera că nu i-a conferit încă personajului toată truculența care-i este proprie.

În asemenea cazuri, avem prilejul fericit de a ne întâlni cu personaje puternic individualizate, inteligente, pline de vervă sau cu o vibrație tragică copleșitoare, avînd spirit de observație ascuțit, imaginație, viață afectivă clocoțitoare, reacții surprinzătoare, calitatea exemplară de model pozitiv ori negativ, strălucire, profunzime, personaje care-ți dau convingerea că știu mai mult decît spun și pot mai mult decît fac. Căutînd a defini printr-un indice sintetic însușirile lor esențiale și biziindu-mă în demonstrație pe elementele concrete pe care se fundamentează arta spectacolului, propun, în fapt, ca discuția asupra măiestriei realiste a actorului în teatrul nostru contemporan să opereze cu încă un etalon — *talentul personajului* —, pe lângă cele pe care le uzităm în mod curent, pentru a sprijini astfel formularea unui răspuns și mai calificat, ideologic și artistic, la cerințele sporinde ale publicului.

Acest etalon tinde să măsoare calitatea înaltă a personajului creat de autor, reținînd de pildă asemenea valori din dramaturgia noastră nouă realist-socialistă, cum ar fi Spiridon Biserică, Cerchez, Dănilă Bulz, Pavel Proca, și făcînd totodată necesară observația că avem încă un număr relativ mare de personaje care se doresc doar ca atare, neposedînd însă drept înzestrare decît caracteristici temperamentale, ori, chiar un bagaj de particularități ce ar putea contribui la definirea unui caracter înaintat dacă ar fi polarizate de o spiritualitate bogată și complexă a personajului, de o sarcină scenică majoră, de amplă generalitate filozofică.

De asemenea, etalonul propus vizează și capacitatea actorului (ținînd seama de numărul foarte mare de artiști dotați și plini de vitalitate creatoare de care dispunem azi în teatrul românesc) de a construi personajele nu numai după criteriul conformității stricte cu rolul, ci pe baza unui corp de idei social-politice și educativ-estetice actuale despre rostul teatrului, pe baza studiului multilateral asupra omului reprezentat și a întruchipării lui contemporane. Teatrul nostru și publicul său au nevoie de personaje scenice memorabile, în special de acele modele umane, chintesențe ale eroismului și omeniei, pe care le cultivă esențial construcția socialistă, reprezentări tipice ale calităților omului simplu, liber, avîntat, de o mare energie creatoare. Prin personajul scenic înaintat, construit cu forță artistică, teatrul își îndeplinește cu maximă pregnanță funcția socială pe care cu mîndrie și-a asumat-o în ansamblul revoluției culturale.

Aici are un cuvînt hotărîtor autorul dramatic, dar acest cuvînt n-a fost încă rostit pe deplin. Se mai întîlnesc într-o piesă sau alta personaje investite cu rolul cel mai important, dar care, practic, rămîn în umbră față de altele, voite de scriitor a se afla pe plan secund; ba chiar mai apare și împrejurarea cînd calitatea celui mai înaintat erou se arată pe scenă, în tratarea artistică, mai puțin atrăgătoare decît defectul celui mai înapoiat erou. Oare nu așa s-a întîmplat în unele piese cu tineri și despre tineri, cînd bulevardistul primea aplauze și-și difuza jargonul păsăresc, în timp ce băiatul cumsecade îl dăscălea posomorît și șters? Viața noastră de azi cunoaște oameni admirabili, multitalențați, iar acești oameni doresc, ca spectatori, să afle pe scenă noi și mai înalte modele de urmat.

Dar dacă cuvîntul hotărîtor în ce privește făurirea unor personaje memorabile îl are autorul, contribuția actorului nu e deloc neglijabilă. Căci, alături de interpreți care dau viață rolului în așa fel încît nu-l mai uiți niciodată, se mai întîmplă și actori care scurtează viața personajului. Au fost în istoria artei spectacolului cazuri cînd o anume interpretare defectuoasă, greșită, plată, a scos din circulație pe multă vreme un personaj, odată cu el piesa, ba chiar și un autor. Responsabilitatea actorului față de valoarea personajului scenic funcționează ca un sever principiu practic. Cunoscînd numărul mare și calitatea actorilor noștri, se poate afirma că ei dispun de ceea ce e principal în construirea de personaje talentate, de eroi de neuitat — și au dovedit-o în nenumărate prilejuri. Totuși, procesul de dezvoltare continuă a teatrului, sporirea necurmată a gustului publicului impun mereu noi îndatoriri pentru artist, obligat etic și profesional să se adapteze neconținut noilor cerințe.

Cei mai buni actori ai noștri sînt, de altfel, pe deplin conștienți de aceste îndatoriri și nu numai că se străduiesc să le răspundă, dar propagă, prin viu

grai, de la catedră, prin scris, opinii edificatoare despre cele mai eficiente modalități de răspuns. „Socot că e o datorie imperioasă a noastră, a artiștilor — scrie în această privință artista poporului Aura Buzescu —, să cunoaștem în mod temeinic realitatea timpului pe care îl trăim, să studiem de pe poziția de luptă a clasei muncitoare condițiile istorice și sociale legate de textele cărora le dăm viață, pentru a evita artificialul și gestul neconvingător“. Noua dramaturgie realist-socialistă, cele mai reprezentative creații dramaturgice ale literaturii progresiste de peste hotare propun sarcini din ce în ce mai complexe actorilor, punându-le multe probleme noi. Realitatea noastră oferă publicului, a căruia cultură teatrală se dezvoltă fără încetare, noi termeni de comparație pentru veridicitatea și autenticitatea actului artistic. Artistul interpret, ținând seama de dialectica istoriei, a artei sale și a gustului, are a-și înnoi mereu rezerva de observații asupra vieții sociale și naturii umane, asupra structurii personalității în socialism. „Documentarea actorului trebuie făcută mereu și în fiecare clipă — spune artistul poporului Gr. Vasiliu-Birlic —, să privim cu mare atenție trecătorii din jur, să încercăm să le descifrăm trăsăturile, profesiile chiar. Să vizităm uzinele, șantierelor, gospodăriile colective, să-i cunoaștem cu adevărat pe constructorii socialismului... Să nu fugim de efortul de a cunoaște.“ Studiul capătă azi o importanță considerabilă. „Nu se mai pune problema simplă — arată artistul poporului Ion Finteșteanu — de a rezolva o sarcină de creație, fără acea semnificație profundă care s-o lege de viață. Creatorul de imagini artistice este dublat acum de un cunoscător, de un cercetător științific.“

Cu atât mai triste sînt deci cazurile cînd actori ale căror însușiri artistice, experiență, farmec personal le stimăm, avînd de interpretat roluri de anvergură socotite capitale în repertoriul clasic ori contemporan, dau naștere pe scenă unor personaje fără relief. În asemenea cazuri, se apreciază că a existat o idee greșită sau o lipsă de încordare a voinței creatoare, dar îndeobște e vorba, din păcate, de sărăcie în cunoaștere, de învechire a procedeelor de exprimare, de un manierism pe cît de vanitos pe atît de comod. Ignoranța sau refuzul de a studia, sclerizarea mijloacelor de expresie ori conservarea unui capital limitat de mijloace au dus uneori la transformarea poeziei moderne a piesei în melodramă, a simplității în uscăciune, a meditației filozofice în plictis verbos, a metaforei în extravaganță — și nu o dată tarele unei interpretări mărginite au fost puse în sarcina textului. Cu atît mai mare deci e satisfacția întîlnirii — datorită selecției avizate a repertoriului și muncii celor mai buni (aș zice, mai vii) artiști ai noștri — cu personaje care exprimă marile și nepieritoare valori ale omului, într-o artă care-l slujește pe om și se consacră în întregime cauzei progresului social.

Asemenea satisfacții nu sînt puține azi, avem însă posibilități pe deplin reale ca ele să fie foarte multe, și trebuie să acționăm mai colectiv și mai eficace în sensul valorificării lor.

Valentin Silvestru



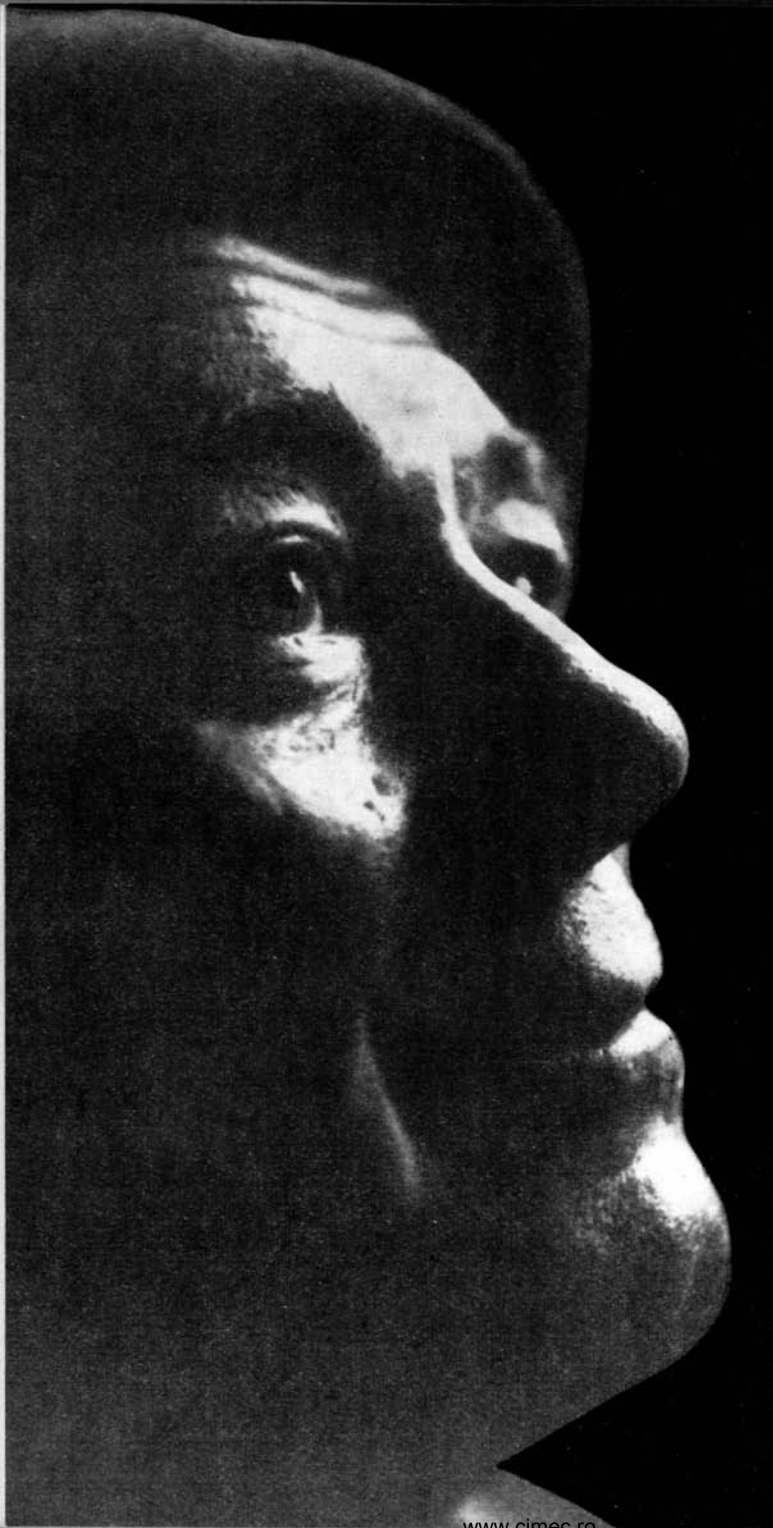
Liliana Tomescu (Sonia) și George Constantin (Vania)

Teatrul „C. I. Nottara”

„UNCHIUL VANIA” de A. P. Cehov

Regia: Ion Olteanu

PREMIERE



UN ÎNVIINGĂTOR

S

ă știți că sărbătorim un învingător. Tudor Mușatescu, care a împlinit de curînd (numai) șaizeci de ani, a avut prilejul să asiste la spectacolul cel mai dramatic (tragic, de atîtea ori...) din viața unui artist: întîlnirea cu timpul. Și, trebuie precizat, să asiste cu plăcere. *Titanic-vals* a trecut cu succes examenul, din deceniu în deceniu, asemenea unui medic cercetat la X ani o dată de comisia profesorilor, ca să se constate dacă și-a păstrat capacitatea și e la punct cu tehnica nouă. Astăzi — precum la premieră, în 1932 — comedia acționează asupra publicului, dovedind că este alcătuită din material durabil. Există mai adîncă mulțumire decît confirmarea talentului? Oricît de intens în adîncime și oricît de răspîndit în spațiu ar fi succesul, tu, artist, ai nevoie — mărturisită sau nemărturisită nevoie — de confirmări periodice, ca de o viză pusă, an de an, pe o legitimație. Da? Nu? Da, Tudor Mușatescu are viza la zi: să-i prețuim trăinicia.

Noi folosim prea adesea expresia „nu întîmplător“ (și nu întîmplător o folosim), dar, în cazul de față, trebuie să spunem că nu întîmplător Tudor Mușatescu a învins timpurile, acolo unde a reflectat timpul. Nu e semnificativ faptul că, dintre toate lucrările sale, cele mai puternice se arată a fi comediiile sociale? *Titanic-vals* sau „*Escu*“ sînt satire la adresa modului de viață determinat de societatea dintre cele două războaie, aducînd în scenă, pe linia Caragiale, portrete de burghezi, moșieri, politicieni, lichele și amante de burghezi, moșieri, politicieni, lichele. Ceea ce n-a mai ajuns să împlinească Ion Luca în proiectata *Titircă*, *Sotirescu et Co.*, urmare virtuală a *Scrisorii*, s-a străduit să aducă în pagini Tudor Mușatescu, asemenea unui atlet care preia ștafeta de la predecesor și continuă alergarea mai departe. Ce ștafetă! Privind din vîrfurile zilei de azi la peisajul teatral al trecutului, vom observa că, de la Caragiale la autorul *Titanicului*, nici unul dintre dramaturgii autentici ai vremii nu și-a iubit societatea. Împăcat cu orînduirea întemeiată pe exploatare și asuprire și cu tot ceea ce decurgea din exploatare și asuprire, nici unul nu s-a mărturisit a fi. În nici o privință. *Visul unei nopți de iarnă*, comedie mai „liniștită“ și aparent „de dragoste“ doar, cuprinde o răbufnire a acestui *dezacord*, foarte reprezentativ pentru spiritul dramaturgiei realist-critice. „M-am plictisit, și nu numai de tine — îi spune Manea amantei sale, Elvira, din lumea „bună“ a Bucureștiului. De voi toți... voi aștia în mijlocul cărora trăiesc. Voi, «relațiile» de fiecare zi... Voi, femeile din lumea mea, tu și altele ca tine“.

Tudor Mușatescu a muncit mult. Ca un meseriaș al teatrului. Din atelierul său de scene și dialoguri au pornit către actori și texte originale de mare valoare, și comedii pentru o grădină de vară, și traduceri, și „versiuni rominești“, și „localizări“, și piese în trei acte, și piese în trei pagini („Teatrul de buzunar“).

Inegal, bineînțeles, ca orice operă fecundă, scrisul lui Mușatescu este mult remarcabil prin ceea ce aș numi „conștiința socială de profesionist“. Un artist autentic trebuie să aibă curajul de a nu crea numai capodopere. El trebuie, mai întîi de toate, să scrie, să producă, să ofere societății bunuri, acționînd continuu, fără pauze și repausuri excesive. Munca permanentă, indiferentă la fluctuațiile stării de spirit numită inspirație sau altcum, este condiția normală a scriitorului.

Aș dori, în încheiere, să atrag atenția asupra faptului că Tudor Mușatescu este un coleg bun. Și cu tovarășii săi de generație: știu. Și cu mai tinerii săi confrăți: simt.

Împlinit, el nu înregistrează succesul celui alt ca un seism pustiitor. Umorist, el nu socotește că, în afara sa, a lui Shakespeare (și eventual, a lui Ibsen, nordicul), restul e tăcere. Valoare, el prețuiește valoarea și o sprijină.

...Așadar, la mulți ani!



cu

Jules Cazaban

despre:

- roluri tragice...roluri comice
- public și emoția artistică
- studenții de azi, actorii de mâine

F

ără îndoială, Jules Cazaban este actorul cel mai „politeatral” din București. În actuala stagiune, spectatorii l-au întâlnit pe afișul a trei teatre pe ale căror scene a creat roluri de egală valoare și suprafață artistică: Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” (teatrul de... baștină), Teatrul „C. I. Nottara” (în Steaua polară de Sergiu Fărcășan) și Teatrul Național „I. L. Caragiale” (în Vizita bătrânei doamne).

O întâlnire cu artistul poporului Cazaban poate fi deci obținută cu greu. Și totuși... În căutarea apartamentului din bulevardul Bălcescu în care locuiește, ne ghidăm după indicații... auditive. Se știe că în timpul liber Jules Cazaban are un „violon d’Ingres”... violoncelul. De astă dată, tonalitatea joasă, pregnantă, a instrumentului nu mai răzbate dincolo de uși...

Jules Cazaban studiază un nou rol... dar liniștea s-a terminat...

...Așadar, să începem cu... începutul!

— Am iubit și am visat teatrul, de adolescent. Familia a privit însă cu groază înclinația mea artistică. Cauza nu era obișnuita prejudecată mic-burgheză despre teatru, ci faptul că tânărul candidat la grațiile Thaliei era... bilbiit.

Un efort de voință, studii — și defectul s-a remediat. Primii pași pe scenă i-am făcut în echipe de artiști amatori din orașul meu natal, Fălticeni, sub îndrumarea actorului Alexandru Marinescu.

Și odată suit pe scenă, nimeni nu m-a putut face să cobor de pe ea. Am terminat liceul și m-am înscris la Conservatorul din Iași. În prima vacanță, jucind cu echipa mea de amatori, am fost remarcat de cunoscutul actor și om de cultură Petre Sturza, care m-a angajat în trupa unui oraș de provincie, a cărei direcție artistică o avea.

Urmam ca studii arta dramatică, violoncelul și dreptul. Am abandonat dreptul, dar am rămas pînă azi credincios violoncelului, prieten al clipelor de răgaz și meditație.

Ca student în anul II la Conservator, am luat parte, pentru prima dată, la un spectacol pe o scenă adevărată, în fața unui public care nu mai era format din... rude, prieteni și colegi, ca în Fălticeni. Întîiul rol : Alioșa din *Azilul de noapte*. Se pare că publicul a primit cu satisfacție această primă apariție a mea.

A urmat apoi întîlnirea cu acel care avea să aibă un rol hotărîtor în cariera mea artistică : Victor Ion Popa — dramaturgul, regizorul, romancierul, pictorul scenograf, marele animator de teatru.

În ansamblul condus de Victor Ion Popa am jucat multe roluri, și mai ales diverse : în *Volpone* (Mosca), *Poveste de iarnă* (Antolicus), *Învierea*, *Vișorul*, *Crimă și pedeapsă*, *Răzvan și Vidra*.

În 1929, Maria Ventura înființează în București un teatru care îi poartă numele. Ea angajează pentru teatrul ei întreg colectivul condus de Victor Ion Popa.

Mirajul Capitalei s-a risipit însă repede. Nivelul artistic al celor mai multe teatre era scăzut, direcția lor principală era vulgaritatea, hazul ieftin. Deși am jucat cu succes unele roluri în *Periferie*, *Șoarece de biserică*, acest succes nu m-a mulțumit. Am intrat în colectivul Teatrului Bulandra, singurul teatru care pe atunci își menținea un nivel artistic ferm, ridicat.

Cei cîțiva ani petrecuți în acest colectiv au dus la consolidarea carierei mele artistice. Dintre rolurile jucate, Kleșci din *Azilul de noapte* rămîne cel mai frumos, cel care a obținut aprecieri unanime.

Din păcate, rolurile jucate în alte piese au fost puține. Căutînd mereu „ceva” care să-mi aducă împlinirea artistică, am trecut prin mai multe formații (Teatrul de operetă, Teatrul Nostru ș.a.).

— *Ați pomenit despre Victor Ion Popa ca despre o personalitate care a avut o deosebită influență în activitatea dumneavoastră...*

— Este exact. Deși am lucrat cu toți marii noștri regizori (Sava, Maican, Soare), pot să spun că cel care mi-a statornicit drumul artistic a fost Victor Ion Popa. În peisajul vieții noastre teatrale, el era adevăratul regizor-pedagog, pentru că excludea expresia adresată actorului : „Fă așa !”, înlocuind-o cu „Fă ce simți, numai să faci bine !”

Victor Ion Popa nu cunoștea desigur sistemul Stanislavski. Dar principala sa grijă a fost să aibă întotdeauna un ansamblu actoricesc unitar, *un colectiv artistic*, și nu o *trupă*. Victor Ion Popa solicita în egală măsură gîndirea și sensibilitatea.

Ceea ce e important de reținut pentru noi (și pentru mulți regizori tineri) e faptul că Victor Ion Popa gîndea totdeauna un spectacol ca pe un ansamblu și nu ca pe o reprezentație compusă din fragmente (fie ea chiar bine întocmită), care, cu tot talentul sau ingeniozitatea umoristică a unui regizor sau altuia, nu pot da împreună cadența spectacolului, suflul lui major, și deci sensul piesei.

Victor Ion Popa pornea de la ideea că fiecare personaj trebuie să aibă un anume grad de tensiune scenică ce pleacă de la text, de la tipologia socială. De aceea, rolul nu e un „dat” abstract și ireal, ci semnificația sa e încorporată într-o ființă umană și exprimată de anume gesturi, atitudini, de o anume dicțiune, ce animă laolaltă un univers sufletesc.

De aici marea lecție pe care trebuie să și-o însușească actorul, despre corelația mimică-pantomimă-cuvînt. Există gesturi, dar și tăceri grăitoare... Niciodată spectatorul nu trebuie să simtă însă că virtuozitatea celui de pe scenă e rezultatul unui bun efect tehnic. Aceasta i-ar distrage atenția. Actorul-personaj trebuie să apară pe scenă viu, proaspăt, spontan... Actorul trebuie să gîndească, să afle soluții scenice expresive. Acesta a fost drumul meu către marea artă către care ne îndrumă Stanislavski.

În același timp, ca regizor, el pretindea actorului să fie familiarizat cu universul scenei. Ce bine ar fi să se gîndească la aceasta unii tineri actori care-și spun rolul cu sufletul pe buze, după o repetiție la televiziune și înainte de o filmare, și care privesc orga de lumini ca pe o mașină infernală !

Victor Ion Popa ne obliga să cunoaștem — dacă nu chiar să învățăm — în-deletnicirile auxiliare ale meseriei noastre, și uneori trebuia să fim și electricieni (eu am avut sarcina să conduc tabloul de lumini la un spectacol cu *Henric al IV-lea*) ; alteori, după spectacol, lepădam sacoul sau mantia de hermină, ne îmbrăcam halatele de doc și treceam în atelier la... pictat decorul viitoarei premiere.



Trăiam în ambianța scenei, în mijlocul problemelor ei cele mai diverse, și aceasta ne făcea să fim și mai legați de *meseria* noastră artistică.

— *Și apoi, seria rolurilor mari!*...

— Sensul eliberator al lui 23 August a fost pentru mine, ca și pentru atîția alți actori, adînc și multilateral. Actul eliberării patriei a avut un ecou răsfrînt atît în omul și cetățeanul care eram, cît și în actorul dedicat cu pasiune teatrului.

Dacă eu, ca cetățean, m-am alăturat fără șovăire luptei poporului, ca actor am înțeles că, militînd pentru un teatru care să aparțină maselor muncitoare, am nevoie în primul rînd de o cunoaștere profundă a vieții noi. Nu pot să-mi imaginez un actor capabil să aducă pe scenă un caracter puternic fără ca el, ca interpret, să nu fi trecut printr-un proces continuu de maturizare ideologică, fără să pătrundă esența și sensurile realităților înconjurătoare, fără să privească bine rolul, marxist, și deci cu multă exigență artistică. Ceea ce a însemnat salt calitativ în munca mea pe scenă a fost contactul cu arta realist-socialistă, cu epoca.

Pornind de la Ladighin din *Un om obișnuit* de Leonov, la ceasornicarul Rubinstein din *Cui i se supune vremea*, la intelectualul Gornostaev din *Liubov Iarovăia*, la Teribilov din *Baia*, și pînă la rolurile din primele noastre piese originale de Lucia Demetrius, Aurel Baranga, Tudor Șoimaru, m-am văzut totdeauna pus în situația de a rezolva probleme complexe, avînd în față marele examen ce trebuie să-l dau în fața spectatorului contemporan.

Un rol important pentru mine a fost Mayer Bayer din piesa *Arcul de triumf* de Aurel Baranga; apoi Ianke din piesa lui Victor Ion Popa. Au urmat Bufonul din *Cum vă place* și Malvolio din *A douăsprezece noapte*, Arkașka din *Pădurea* de Ostrovski, Tănase din *Răzvan și Vidra*, Loman din *Moartea unui comis-voiajor*, Profesorul din *Passacaglia*, Caragiale din piesa lui Mircea Stănescu, profesorul Bălăceanu din *Steaua polară* de Sergiu Fărcașan, Ill din *Vizita*



Stînga : Sciastlivțev din „Pădurea” de A. Ostrovski

Mijloc : Malvolio din „A 12-a noapte” de Shakespeare

Dreapta : Teribilov din „Baia” de Maiakovski

bătrînei doamne. Sint roluri a căror interpretare, pare-se, a întrunit în bună măsură sufragiile publicului. Și totuși, visez încă la acel rol „mare”, de aur, din dramaturgia originală contemporană, căruia să-i dau greutatea artistică a maturității mele actricești...

— *Ați jucat roluri tragice, roluri comice. Aveți o anume preferință ?*

— Da. Pentru rolurile tragicomice, roluri care îmbină miezul dulce și coaja amară a nucii...

Prima sarcină a interpretului este aceea de a „trece rampa”, indiferent de stilul sau școala teatrală în numele căreia o face. Există actori — Birlic, Șt. Ciubotărașu, regretatul Dabija (ce să fac, sint toți moldoveni ca și mine) — care trec... ștacheta de la primul „elan”. Publicul îi crede, îi solicită, îi ascultă, le acordă o încredere mai mare... De aici, odată fixată legătura emoțională, transmisia se face direct, fără „releu”. Mesajul e captat de spectator și sensibilitatea lui răspunde intensității actricești.

Desigur că, față de jocul nostru din trecut, ceea ce realizăm azi aproape că se situează la capătul drumului de la intuiție la știință — la știința teatrului, la știința vieții, aprofundată în legile ei dialectice.

Fără îndoială, un mare rol îl joacă temperamentul actoresc. Evident, mă apropiu cu interes sporit de comedie. De o anume comedie — nu bufă, nu vodevil — ci de comedia care operează cu o sensibilitate superioară : Maiakovski, Shaw, Sebastian. Ceea ce mă atrage, ca un punct luminos, în conturul unui personaj este umanismul său. E cheia muzicală pe care îmi acordez partitura. Chiar atunci cînd creionez tipuri de dezumanizați, țintind reversul prototipului uman, creionez o caricatură ce pornește de la un portret (așa cum am făcut în rolurile Feneșan din *Afaceriștii* sau Nițescu din *Lumina de la Ulmi.*)

— Această grijă excesivă pentru umanizare...

— Exact. A adus uneori și prejudicii rolului. Prejudicii de care sînt conștient. Cu mulți ani în urmă, am jucat palid, stereotip, „ca la carte“, un rol din *Oameni de azi*. Acum am avut de întâmpinat obiecții critice juste cu prilejul rolului din *Vizita bătrînei doamne*. A fost un rol greu, complex. Un ticălos, hărțuit de alți ticăloși!

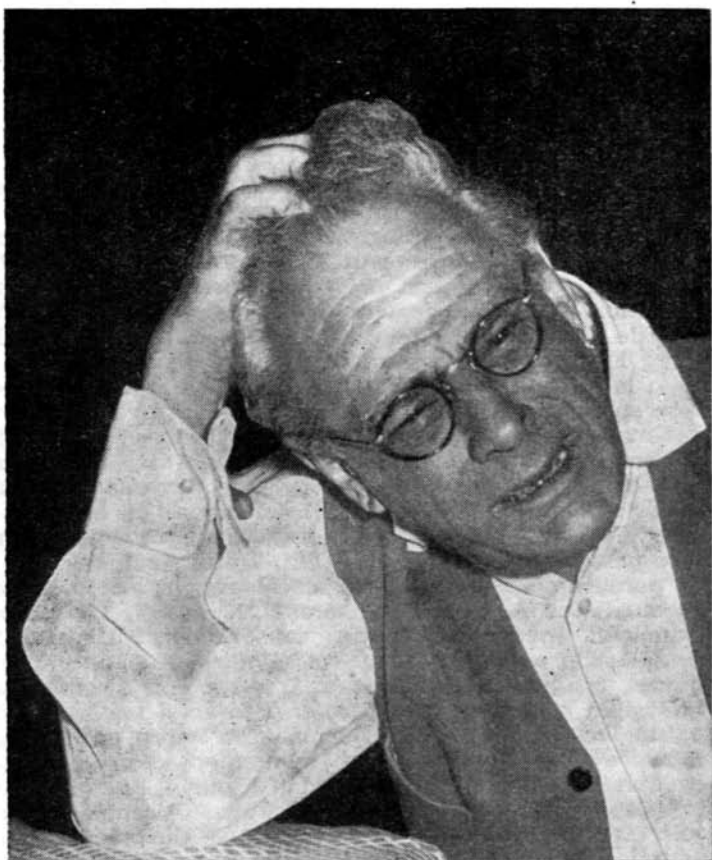
Criticul Vicu Mîndra are dreptate în observațiile făcute în „Gazeta literară“. M-am înduișat cu eroul în anume momente patetice și am intrat, cum se spune, în „grațiile“ publicului. E drept, că pe undeva și autorul are partea lui de vină în ambiguitatea sentimentelor stîrnite de rol — anumite scene îl reabilitează emoțional pe erou și pot duce la confuzii... Îmi vine greu, datorită poate și personalității mele, să joc roluri antipatice...

— În schimb...

— Nu trebuie să-ți mai spun cu cîtă plăcere am jucat rolul profesorului din *Steaua polară*, de pildă. Datele eroului le aveam, le cunoșteam... Îl simțeam, credeam în acest rol, bine scris de Sergiu Fărcășan. Și, deși era într-o perioadă încărcată de activități teatrale, rolul lui Bălăceanu a fost pentru mine tonic, reconfortant. Actorii mă vor înțelege cînd voi repeta faptul că, pentru noi, a aborda un rol precis conturat, artistic scris, înseamnă o senzație de înot odihnitor, într-o apă limpede...



Profesorul din „Passacaglia“ de Titus Popovici



Willy Loman din „Moartea unui comis-voiajor“ de Arthur Miller

Marele examen artistic al carierei mele l-am susținut cu Willy Loman din *Moartea unui comis-voiajor*. E un rol pe care-l iubesc și căruia m-am dedicat cu tot sufletul, un rol complex, ținând universuri sufletești diverse — act de acuzare și mesaj umanist. E un rol pe care-l studiez încă. Regizorul sovietic Zavadski îmi povestea că marele actor Mordvinov, care interpretează de 15 ani rolul lui Othello, a ajuns la desăvârșirea lui abia după șase ani de joc... (La acest lucru ar trebui să se gândească mai bine și criticii, revenind să ne mai vadă jucând același rol la un an sau doi după prezentarea unui spectacol...)

— *Despre public...*

— Sint unul care crede cu tărie în verdictul publicului... și asta nu pentru că îi simt simpatia. În procesul creației artistice, treapta verificării prin practică are rolul unui verdict.

Contactul direct dintre interpret și spectator confirmă concluzia muncii artistice. În „oglindea“ publicului descoperim noi laturi, fațete încă necunoscute ale rolului, pe care-l șlefuiți mereu, și alte trăsături care merg mai în adâncul personajului. Fără o continuă regândire a rolului, acesta se vestejește, se usucă. Cea mai desăvârșită creație bazată pe tehnică rămâne egală cu ea însăși, ca o floare de hirtie. Viața, cunoașterea vieții, ferește de uscăciune, de încremenire. În acest sens, de la Stanislavski am învățat cât de importantă e turnarea ideii sociale, ca o implicație, în compoziția rolului, în toate amănuntele lui, și nu adăugită, ca o turnură. Am fost și voi rămîne un partizan al acestui sistem creator, care m-a ajutat să am cele mai de seamă succese ale carierei mele...

Și încă ceva... Emoția. Mă transfigurează în fiecare seară, în drumul de la cabină la scenă. Când plec spre scenă mă mișc, gesticulez altfel decât în viața cotidiană. Am început să devin „celălalt“... Odată terminată analiza rolului, începe participarea emotivă, afectivă... Publicul simte imediat această incandescență emoțională și... crede în mesajul adus pe scenă.

Cred cu tărie în rolul meu pe scenă, în sarcina partinică ce-mi revine în fiecare clipă. După cum sint convins că autodepășirea permanentă e o sarcină absolută a actului creator. E ceea ce vreau să transmit și generației de miine...

— Deci, despre elevii dumneavoastră de la Institutul de teatru „I. L. Caragiale“...

— O grupă a anului III. După mulți ani de ezitare, am primit această sarcină, de o răspundere atât de mare.

Îi îndrum pe viitorii slujitori ai scenei pe drumul unei arte realiste, de trăiri și emoții intense, caut să transmit mai departe făclia aprinsă de un Victor Ion Popa, ce luminează azi cu vigoarea energiilor noastre descătuseate. Avem în „repertoriul“ clasei *Femeia îndărătnică, Piine și trandafiri, Nunta lui Figaro, Capriciul de Musset*, fragmente din *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu.

Fiecare student joacă un rol de seamă într-una din aceste piese. Ne sfătuim la început asupra direcției principale și apoi, temporar, pe parcurs. Eu urmăresc studenții în evoluția lor firească, intuitivă (deși cuvântul intuitiv nu e tocmai cel mai potrivit față de cunoștințele generale ale studenților de azi), urmînd să tragem împreună concluziile și împreună să facem rețușurile cuvenite.

Sînt convins că, în condițiile de dezvoltare artistică pe care le au la îndemînă, studenții vor avea cîndva un cuvînt de spus.

Criteriile de selecție în institut au devenit tot mai exigente și selecția se face pe parcursul mai multor ani. Totuși, unii studenți, a căror verificare artistică pe parcurs dă rezultate nesatisfăcătoare, în loc să opteze pentru o altă facultate... se angajează la teatrul din orașul X sau Y. La început o dublură, apoi un rol principal. Poate chiar Romeo sau Hamlet... În acest fel, datorită lipsei de exigență, se promovează false valori. Asta, mai ales în pofida faptului că publicul devine tot mai exigent, tot mai competent. Mișcarea artiștilor amatori a contribuit și ea la aceasta. Din păcate, și în acest sector, cu toate succesele obținute, mai există lucruri discutabile. Nu mă prea împac cu cultivarea „spectacolului de mare montare“ în mișcarea artiștilor amatori. La Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ eventualitatea montării, de pildă, a piesei *Liubov Iarovaia* ne-ar pune probleme serioase în ceea ce privește distribuția. O echipă de amatori a înscenat-o. „Curajul“ ei a fost aplaudat. Unii regizori — din păcate, dintre cei tineri — au strigat actorilor profesioniști: „Învățați de la amatori“ — ghidîndu-se după identitatea întîmplătoare a unui interpret cu un prototip din viață.

E un fel ușuratic de a pune problema. Cred, sînt chiar convins că mișcarea artiștilor amatori e un aspect esențial al revoluției noastre culturale. Dar ea trebuie dirijată — așa cum se și face — pe linia unei anume dramaturgii, pe linia cultivării bunului-gust, a înaltului simț estetic, a spectacolului-școală (ar fi de dorit ca din rîndurile instructorilor să facă parte mai mulți actori de prestigiu), și nu spre experimentul semiprofesionist. Vin „din urmă“ generații înzestrate de tineri actori, oameni de cultură, de studiu, cu pregătire științifică. Noi, actorii maturi, trebuie să ținem pasul, să nu pierdem suflul, să fim prezenți la apelul contemporaneității. Altminteri... vîrsta va deveni un argument în minus, și nu unul în plus, al experienței adăugate studiului și conștiinței socialiste a profesiei.

— Proiecte ?

— Rolul principal într-o piesă bună a zilelor noastre, publicată în revista „Teatrul“. Ca abonat, am dreptul să-i solicit aceasta...

* * *

În fața acestei solicitări atât de entuziaste și tinerești, nu putem decît, amintindu-ne o dată mai mult de aniversarea celor șaiszeci de ani, pentru care artistul poporului Jules Cazaban a fost sărbătorit, să-i urăm mulți ani și multe noi roluri.

Al. Popovici

Prin Teatrele Din Țară

TEATRUL DIN TIMIȘOARA ÎN FAȚA PUBLICULUI SĂU



abilitatea celor trei teatre din Timișoara: român, maghiar, german, ca și eficiența faptelor lor de artă, e condiționată — ca, de altminteri, a tuturor teatrelor noastre — de legătura cu publicul.

La Timișoara, în acest oraș frumos, cu o veche tradiție culturală, cu o dezvoltată industrie socialistă, cu întreprinderi de renume — „Guban“, „Tehnometal“, „Filt“, „Kandia“ —, cu numeroase facultăți și școli, nu a existat, în urmă cu câțiva ani — de ce n-am spune-o deschis? — o prea fericită colaborare între teatru și public, un transfer creator de idei și de satisfacții artistice.

Stagiuni la rînd, teatrele timișorene au fost nevoite să desfășoare, treptat, pe multiple planuri, o muncă de atragere și de cucerire a publicului. Astăzi, la capătul unui drum nu lipsit de obstacole, asistăm la un fenomen pe care creatorii timișoreni îl recomandă cu mîndrie: „Sălile sînt pline pînă la refuz la toate reprezentațiile, fie premiere, fie reluări; biletele se vînd nu numai cu zile, dar chiar și cu săptămîni înainte; avem zeci și sute de abonamente.“

Această evoluție a teatrului din Timișoara nu intră în sfera întîmplătorului. Ea se bazează pe un anume program de creație, pe o transpunere, în obiective concrete, a concepției noastre generale asupra rostului teatrului. Ne-am gîndit de aceea să notăm cîteva din aspectele acestui program, în lumina succeselor pe care le-a generat și a perspectivelor pe care le deschide.

Obiectivul nr. 1: repertoriu de calitate, de înaltă ținută

Consecvent acestui principiu, Teatrul de Stat din Timișoara a ieșit în întîmpinarea spectatorilor cu cîteva lucrări din cele mai de seamă ale dramaturgiei clasice și moderne. Introducînd în repertoriul ultimelor stagiuni *Visul unei nopți de vară*, *Femeia îndărătnică*, *Hamlet*, de Shakespeare, *Fedra* de Racine, *Sfînta Ioana* de Shaw, *Ploșnița* de Maiakovski, *Aristocrații* de Pogodin, *Poveste din Irkutsk* de Arbuzov, *Vulpea* și *strugurii* de Figueiredo, *Moartea unui comis-*

actorii de Arthur Miller, colectivul teatrului și-a exprimat preocuparea lui serioasă de a face operă de cultură în sensul cel mai bun și cel mai larg. Această tendință s-a manifestat creator și în stagiunea în curs, prin apelul inspirat pe care l-a făcut la capodopera lui Cehov: *Trei surori*. Dacă viitoarele stagioni vor materializa proiectele îndrăznețe ale regizorilor și ale colectivului, de a lărgi accesul spectatorilor spre literatura dramatică universală prin valorificarea *Orestiei* de Eschil, a lui *Faust* de Goethe, a unui „Don Quijote“, e firesc ca acest aspect al orientării teatrului în materie de repertoriu să fie apreciat ca foarte pozitiv.

Cum era și de așteptat, în programul ideologic al Teatrului de Stat din Timișoara figurează, ca factor de importanță esențială în realizarea sudurii creațiilor cu publicul, promovarea dramaturgiei autohtone. De la *Năpasta* lui Caragiale și *Tache, Ianke și Cadîr* a lui Victor Ion Popa, la *Mielul turbat*, *Passacaglia*, *Celebrul 702*, *Marele fluviu își adună apele*, *Nedeea inimilor*, *Fiicele*, reprezentate în trecutele stagioni, și pînă la premierele actuale, *Corabia cu un singur pasager*, *Cazul studentului Lotreanu*, *Căruța cu paiațe*, repertoriul original apare gândit într-o varietate tematică și de gen, apropiat de preferințele unui public cu preocupări foarte diverse.

Teatrul se poate mîndri, pe bună dreptate, cu atenția și cu simpatia sporită pe care spectatorii săi le acordă pieselor originale. Mai mult de jumătate din numărul spectatorilor de pînă acum ai stagiunii actuale (41.070 din 73.673) au vizionat spectacolele cu piese românești contemporane. Acest lucru obligă. Obligă, în primul rînd, factorii răspunzători din teatru să se gîndească dacă n-ar fi util pentru publicul orășenesc — în care predomină numeric muncitorii și tineretul universitar —, ca și pentru colectivității din împrejurimi, să li se prezinte cu deosebire piese dintre cele mai reprezentative ale dramaturgiei noastre noi, dintre acelea care oglindesc problemele stringente ale construcției socialiste și sînt în măsură să slujească nemijlocit la educarea socialistă a acestui public.

Lista repertoriului din actuala stagiune, în afară de *Căruța cu paiațe*, nu include nici o piesă de acest fel. Lipsa de continuitate în repertoriu a unor mari spectacole cu piese românești afectează în mod serios valoarea globală a repertoriului unui teatru de factura celui timișorean. Ambiția teatrului de a promova lucrări cît mai noi e lăudabilă. Dar ea trebuie să se conjuge și cu criteriul unei mai atente selecționări. Premierele actualei stagiuni, *Cazul studentului Lotreanu* și *Corabia cu un singur pasager*, nu au făcut dovada unui spirit de selecționare prea exigent. Existența în repertoriul teatrului din Timișoara a unor lucrări originale intrate de-acum în zestrea permanentă a teatrelor noastre, cum ar fi cele scrise de Horia Lovinescu, Lucia Demetrius, Dorel Dorian, Paul Everac, V. Em. Galan, Gheorghe Vlad, Radu Cosașu etc., ar contribui, fără îndoială, la profilarea mai viguroasă a activității teatrului pe linia programatică pe care ține s-o urmeze. Pe lîngă aceasta, asemenea piese (în materialul lor dramatic) ar stimula valorile artistice ale echipei de interpreți și ar oferi regizorilor și scenografilor prilejul de a crea spectacole inedite și interesante.

Nobila dorință a teatrului de a promova autori locali e desigur vrednică de remarcat și de a fi lăudată. Nu ne putem totuși opri să nu subliniem că munca cu înzestratul scriitor Radu Theodoru la piesa *Cazul studentului Lotreanu* nu a dat roadele cuvenite. Secretariatul literar și consiliul artistic s-au arătat prea concesive față de virtuțile creatoare ale autorului, ca și față de calitatea lucrării. Schematismul conflictului și al eroilor, neajunsurile construcției dramatice, acceptarea unei formule în care artificialul se însoțește cu învechitul au îndepărtat piesa de realitate, de adevăr. Teatrul și-a propus să continue colaborarea cu dramaturgii locali. Să sperăm că o va face în spiritul unei sporite combativități ideologice și exigențe artistice.

Spectacolul de idei — factor ideologic activ în animarea și educarea publicului

Acesta ar fi obiectivul concret, urmărit de unul din sectoarele cele mai înaintate de creație ale Teatrului de Stat din Timișoara — regia.

Puse în scenă de regizori diferiți, spectacolele cele mai izbutite pe care le-am văzut în actuala stagiune, încă în plină desfășurare, manifestă vădit ten-

dintra comună de a cointeresa spectatorii, de a acționa puternic asupra lor prin modalități teatrale și prin forme scenice cât mai expresive, mai încărcate de idei. Susținută pe această linie de Dan Nasta și Ion Maximilian, regia urmează la Timișoara un drum artistic ascendent, un proces de reală maturizare. Atras de piese de mare amploare, Dan Nasta ni se înfățișează, cu montările lui, stăpinit de un adânc și judicios spirit analitic și de viziuni contemporane, înnoitoare. Realizărilor sale scenice le sînt proprii căutarea unor metafore îndrăznețe, înclinarea spre spectaculos, spre linii, volume, lumini, sonorități grave și răscolitoare, gîndite însă totdeauna în funcție de ideea de bază a textului dramatic, susținute puternic de semnificațiile lui sociale și nu de amănunte întâmplătoare ori de dorința extravaganței.

Succesul de care se bucură spectacolul *Hamlet*, realizat de Dan Nasta în urmă cu două stagii — dar care își păstrează și astăzi, la aproape a 50-a reprezentare, prospețimea și valorile inițiale —, legitimează această gîndire regizorală. Așa cum s-a mai scris în revista noastră, *Hamlet* este un spectacol clasic, de cultură și ținută intelectuală, realizat pe perspective și trimiteri noi spre actualitate. Într-o imagine stilizată, de o mare conciziune și eleganță, de o monumentalitate sobră, spectacolul promovează agitatoric ideea de acțiune, de luptă pentru libertate și adevăr. Regizorul — în același timp și interpret — i-a conferit lui Hamlet chipul unui erou „nerobit patimilor“, care se angajează lucid — după tragice dezbateri cu propria-i conștiință — să lupte împotriva lumii feudale a veacului său decăzut. Inteligența și fantezia regizorului s-au vădit și în modalitatea în care a evocat climatul rece, sumbru, apăsător al evului mediu, în care și împotriva căruia se ridică Hamlet. Figurile și măștile alegorice — simbolizînd tirania, falsele virtuți, viciile scolastice, obscurantismul clerical, dogmatismul — pun în circulație o convenție artistică eficientă, care deschide spectatorului zborul avîntat al fanteziei. Această fantezie stimulează receptarea spectacolului pe coordonatele vieții reale.

În pofida observațiilor care s-au făcut în legătură cu unul sau cu altul din componentele spectacolului: plasarea — care a stîrnit dezacordul unora — a aceluia perete alb ce izolează monoloagele (procesul lăuntric al eroului) de acțiunea propriu-zisă, de lumea ei; insuficiența caracterizare a unor personaje; prezentarea într-o manieră prea naivă a fantomei —, am vrea să subliniem că *Hamlet* al lui Dan Nasta rămîne în ansamblul său un spectacol de artă, care slujește cu înțelegere și respect ideile unui text mare.

Și în montarea piesei lui Mircea Ștefănescu, *Căruța cu paiațe*, Dan Nasta s-a arătat preocupat de a face ca această valoroasă evocare a luptei pentru așezarea temeliiilor teatrului românesc să apară într-o imagine cât mai vie, cât mai expresivă. Spectacolul dezvăluie convingător contrastul dintre înălțimea morală, noblețea spirituală, integritatea eroilor legați de popor — Matei Millo, Catrina, Ioniță — și ridicola vanitate a burghezo-moșierimii, parvenitismul ei grosolan, turpitudinea ei morală.

Izbutite, în ceea ce privește optica contemporană a regiei și a interpretelor, sînt o seamă de momente de parodie sau de autentică emoție și poezie. Subliniem calitățile generale ale spectacolului (la care nu putem omite contribuția utilă a pictorului-decorator Virgil Miloia), nu însă fără a observa totuși, și noi ca și alți critici, că spectacolul pune un accent prea slab pe înfruntările social-ideologice pentru a fi și un argument agitatoric, cum se dorește a fi.

Spectacolul *Corabia cu un singur pasager*, în regia lui Ion Maximilian, se înscrie și el în rîndul realizărilor care au căutat calea cea mai bună, cea mai directă, spre inima spectatorilor. Evitînd soluțiile facile — alunecarea în melodramatism sau comic ieftin — pe care piesa la poate prilejui; încercînd să strîngă acțiunea, să estompeze caracterul artificial al unor scene, regizorul a reușit să dea spectacolului echilibrul unei desfășurări dramatice sobre și unitare. Lucrat cu economie de mijloace, fără amănunte de prisos, spectacolul *Corabia cu un singur pasager* — fără să poată suplini întru totul carențele de substanță ale textului (lipsa de motivare psihologică și de adîncire a procesului transformator al eroului) reușește să transmită cu acuratețe și convingere un mesaj actual. Și în acest spectacol se cuvine remarcată colaborarea prețioasă a scenografiei: expresivă, modernă, funcțională, ea aparține tot tinărului pictor Virgil Miloia.

Pe acest plan al spectacolului — pasionat nou și programatic orientat spre cerințele artistice contemporane — ne-a surprins montarea într-o manieră desuetă, puternic naturalistă, a *Năpastei* lui Caragiale. Regizat de Emil Reus, spectacolul

Dan Nasta (Hamlet) și
Gilda Marinescu (Ofe-
lia) în „Hamlet” de
Shakespeare



a făcut cu violență loc unor deprinderi teatrale de mult depășite. Întregul interes al directorului de scenă pare să se fi concentrat asupra efectelor cu dinadinsul „tari”. Accentele naturaliste din jocul actoricesc, excesul de izbucniri brutale, gesticulația necontrolată au acoperit înțelesurile textului: acțiunea Ancăi crescînd în luciditate pentru aflarea adevărului, protestul împotriva unei ordini care îngăduie năpăstuirea oamenilor simpli. Realizat de Ovidiu Sturza, decorul greoi, încărcat cu unele amănunte vulgarizatoare, a contribuit și el la amplificarea impresiei de spectacol prăfuit.

Strădania teatrului de a lărgi sectorul regizoral, de a promova regizori din rîndul tinerilor actori e lăudabilă. Ea rămîne însă nefructificată atît timp cît munca acestor tineri directori de scenă nu e ajutată să se ridice la nivelul de calitate și de exigență pe care teatrul, judecînd după succesele sale, îl pretinde. Decalajul atît de mare între ceea ce este bun și ceea ce este rău ridică problema necesității unei mai strînse și productive colaborări între toți regizorii teatrului. E un aspect care va trebui luat în considerare cu multă atenție, deoarece și experiențele anterioare — spectacolele *Passacaglia* și *Cazul studentului Lotreanu*, puse în scenă de același regizor — n-au fost scutite de serioase slăbiciuni.

Principalul element al legăturii între teatru și public : actorul

Spectacolele izbutite pe care le-am văzut la Timișoara au arătat că, în valorificarea concepțiilor lor, regizorii s-au bîzuit în primul rînd pe actori, pe capacitatea lor de a înfățișa o galerie vastă, diversă și complexă, de personaje, de la

cele de actualitate pînă la cele shakespearneene. Ansamblul teatrului, înzestrat cu numeroase talente, de diferite vîrste și grade de experiență, s-a arătat în general convins de necesitatea unei discipline și severe subordonări față de țelul artistic comun: omogenitatea, ambianța scenică unitară. Calea pe care evoluează arta actricească la Timișoara este aceea — comună artei actorilor înaintați din teatrele noastre — a simplității. Se disting o precizare a poziției actorului față de personaj, o mare disponibilitate compozițională, o paletă bogat expresivă, grijă pentru o interpretare variată, pentru economie și motivare a gestului, a mimicii. Caracterul de sinteză al acestor note nu ne permite să judecăm creațiile fiecăruia în parte din cei care au acoperit distribuții atît de variate. Ne vom îngădui doar cîteva exemple caracteristice. Valoroase ne-au apărut astfel creațiile lui G. Leahu: Groparul din *Hamlet* — autentic și plin de savoare populară; Matei Millo — convingător și sincer pe latura lirică, deși nu îndeajuns de combativ, de înfăcșat, de pătimăș în ciocnirile cu reprezentanții oficialităților vremii, cu boierimea. Impunătoare prin eleganța gestului și a prestației scenice sînt realizările lui Dan Nasta: Hamlet, Pascaly, însinguratul doctor Jora din *Corabia cu un singur pasager*. Ștefan Iordănescu a parcurs, cu măiestrie și cu forță comică, distanța de la senilul postelnic Manolache din *Căruța cu paiețe*, pînă la blîndul și avîntatul savant Racoviță din piesa lui Dan Tărchilă. Vasile Crețoiu a izbutit să facă simțită prezența odiosului Polonius din *Hamlet* și a ramolitului boier Bărboi din piesa lui Mircea Ștefănescu. Radu Avram a realizat cu pondere și siguranță pe doctorul Apostol din *Corabia cu un singur pasager*; de asemenea, cu dezinvoltură și vervă comică, pe parvenitul Nunuță din *Căruța cu paiețe*. Amuzante și pitorești au fost compozițiile comice, caricaturale, realizate de Elena Simionescu (postelniceasa Pulcheria), Garofița Bejan (duduca Marghiolița), Ion Olaru (Mitică), Gh. Pătru (Sandu Polițaiu), Coca Ionescu (Chirița) din spectacolul *Căruța cu paiețe*.

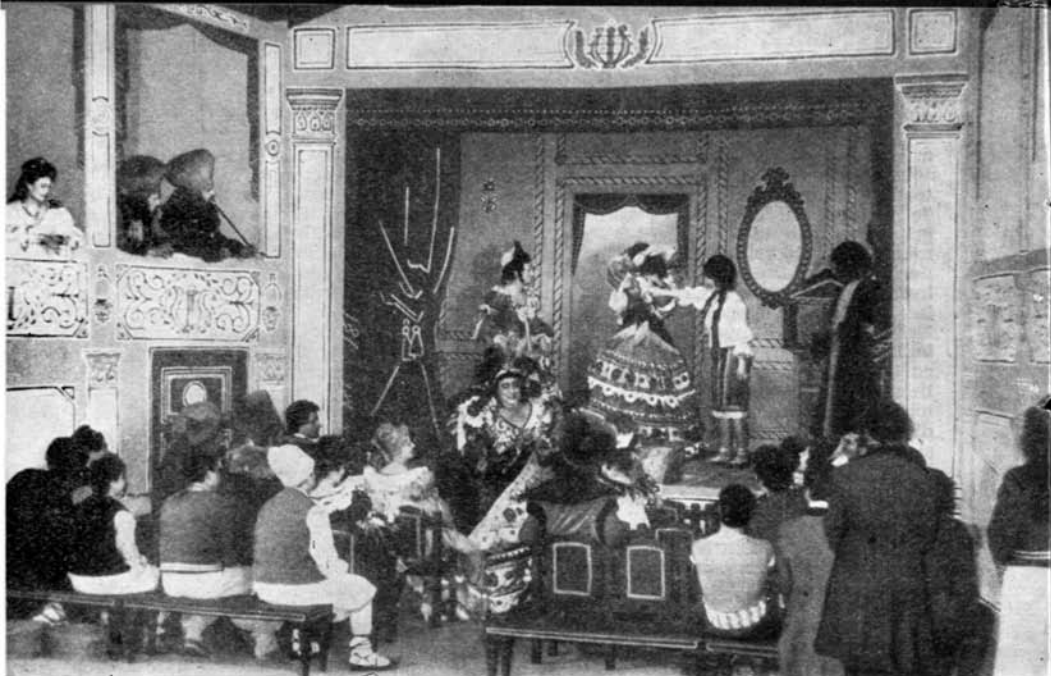
Alături de acești actori cu o experiență scenică mai bogată, au evoluat în roluri de mai mare sau mai mică întindere, demonstrînd talent și destoinicie profesională, și tinerii actori din cadrul teatrului românesc de la Timișoara. Jocul lor spontan, viguros, a cucerit și el simpatia publicului. O remarcabilă realizare actricească poate fi socotită creația lui Emmerich Schäffer în Horațiu, îmbinare de prestanță și noblețe, de loialitate și bărbăție. Sensibil, inteligent și sobru s-a arătat Laurențiu Azimioară în Osric și în Anton Jora. Gilda Marinescu a caracterizat cu gingășie și candoare, dar și cu forță dramatică, pe Ofelia; cu exuberanță și umor — pe subreta din piesa lui Mircea Ștefănescu. Spontană și firească a fost Anca Neculce în rolul Cătrinei. Temperament comic multilateral a dovedit Agata Nicolau în eleva din piesa lui Tărchilă și în Zița din *Căruța cu paiețe*. Interesante au fost și compozițiile lui Emil Reus în bătrînul Miner (*Corabia cu un singur pasager*) și în Suflerul (*Căruța cu paiețe*). Ioniță, interpretat de Alexandru Drăgan, este un exemplu de autenticitate și prospețime, de savoare populară. Într-un rol nu pe măsura posibilităților ei, Geta Angheluță a fost simplă și firească în spectacolul *Corabia cu un singur pasager*. Talent și aptitudini pentru compoziție au demonstrat și tinerii Dinu Ternovici, Geta Iancu, Radu Coriolan.

Tineretul a primenit, prin stil și concepție, atmosfera oarecum rutinizată ce domnea în acest teatru în urmă cu cîțiva ani. I s-ar cere să încerce nu numai în cadrul studioului, dar și în verificarea cu publicul, interpretarea marilor roluri pe care le visează.

Școala interpretării clasice, pe care o face tineretul în cadrul studioului — laborator de creație condus de tînărul actor Laurențiu Azimioară —, prin studierea unor fragmente din *Antigona*, *Burghezul gentilom*, *Andromada*, *Rața sâlbatică*, *Pescărușul*, se dovedește extrem de interesantă și de utilă. Ea s-ar cuveni însă completată și cu alte mijloace practice pentru verificarea multilaterală a tinerelor talente.

Ne gîndim eventual la duble distribuții în cadrul aceluiași spectacol, în care actorii să poată demonstra în fața publicului disponibilitatea lor pentru diverse genuri.

Creșterea calitativă a artei actricești, așa cum am încercat s-o relevăm, nu trebuie să îngăduie însă trecerea cu vederea a unor aspecte negative. Chiar și cele mai bune spectacole — de pildă, *Căruța cu paiețe* sau *Hamlet* — sînt susceptibile de o omogenizare mai deplină, de o mai atentă și mai exigentă reluare a muncii cu actorii. Unele personaje apar prea puțin aprofundate — Regele, Regina, Laertes, curtenii, Rosenkrantz, Guildenstern, ofițerii Marcellus, Bernardo. Se mai face ici,



Scenă din „Căruța cu paiațe” de Mircea Ștefănescu

colo, apel la clișee, la mijloace facile de a sugera zbuciumul, durerea, frământarea. Manierismul pîndeste pe unii actori de talent. Ne gîdim în primul rînd la Gilda Marinescu, care a început să se repete, să folosească gesturi stereotipe. Ne gîdim și la Gh. Pătru, prea mult preocupat de efectele pe care ar putea să le realizeze cu vocea lui frumoasă și gravă.

În *Corabia cu un singur pasager*, apar, alături de personaje expresive, altele extrem de simpliste, realizate cu mijloace exterioare: Soferul, Pictorul, Pacientul. Sînt cîteva exemple care trebuie să solicite regizorilor gîndul și efortul de a adînci, deopotrivă cu actorii, posibilitățile interpretative, existente în teatru, pentru a se obține, în toate rolurile, adevăr psihologic, caracterizări precise, nuanțe, o ambianță scenică ferită de disonanțe, de asperități.

Variate forme de colaborare cu publicul

Teatrul de Stat din Timișoara a obținut succese în realizarea unei strînse legături cu publicul. Prin ce mijloace? Pe lîngă numeroasele turnee și deplasări în regiune, teatrul organizează „recitaluri-fulger” în întreprinderi, cu fragmente din cele mai reprezentative piese din repertoriu, cu programe agitatorice alcătuite din versuri, povestiri, cîntece. Regizorii și actorii fruntași ai teatrului țin conferințe de popularizare a teatrului și a problemelor lui: „Spectatorul, component al artei spectacolului”, „Drumul dezvoltării dramaturgiei actuale”, „Probleme ale teatrului românesc contemporan”, „Contemporaneitate, modern și modă în teatru”, „Actorul, arta și etica lui socialistă” sînt cîteva titluri edificatoare. În sfera muncii de culturalizare a maselor intră și alcătuirea unor documentate și interesante programe de sală, care dau pe larg lămuriri despre piesa jucată și autorul ei, despre epoca în care are loc acțiunea piesei, despre concepția regizorală a spectacolului.

La Teatrul de Stat din Timișoara, tendința de a-și cuceri o personalitate pe date artistice proprii e limpede. Toate realizările valoroase în cadrul programului său artistic: buna orientare a repertoriului, pe care-l dorim împlinit cu mai multe piese originale de un înalt conținut; dezvoltarea capacităților regizorale și actoricești; colaborarea strinsă cu spectatorii, toate indică perspectivele lui de înălțare artistică. Cunoscându-și calitățile și slăbiciunile, teatrul știe, desigur, ce trebuie să ia cu sine și ce să lase deoparte pe drumul spre desăvârșirea ținutei artistice către care tinde. O singură sugestie: să nu uite că publicul timișorean, pe care l-a cucerit și l-a crescut, devine pe zi ce trece tot mai exigent.

* * *

Întruchiparea scenică a primei lucrări dramatice a autorului timișorean Plesz Páll Artur, pe care am văzut-o pe scena Teatrului maghiar, întregeste imaginea efortului comun tuturor teatrelor de aici, de a situa spectacolul pe o treaptă superioară de calitate, pe acel plan de exigențe pe care s-au încheiat cele mai bune reprezentații teatrale urmărite de timișoreni în ultimele stagii.

Autorul a încercat să se apropie de teatru pledînd pentru o cauză nobilă a actualității: lupta pentru pace. Din păcate, „cazul” profesorului american Henders, victimă a inumanității justiției burgheze, a propagandei anticomuniste din S.U.A., nu a reușit să se ridice, din punct de vedere artistic, la nivelul unei dezbateri de idei și al unei ciocniri de sentimente, dramatice, convingătoare. În construirea subiectului, autorul n-a ocolit locurile comune; lucrarea are un caracter ilustrativ, tezist, cu situații și eroi livrești. Valoarea piesei nu depășește nivelul unui reportaj mai mult sau mai puțin documentat. E cazul să subliniem din nou că teatrelor le revine datoria de a orienta dramaturgii începători spre realități și teme care le sînt apropiate, pentru a le putea fructifica talentul și pasiunea creatoare.

În spectacolul regizat de Krausz Imre, se reîntîlnesc modalități de punere în scenă și joc caracteristice acestui teatru. Capacitatea ansamblului de a da valoare ideilor și sensului unui text, priceperea actorilor de a crea atmosferă și tensiune în scenă, demonstrate în spectacolul *Micii burghezi*, evidențiat la concursul tinerilor actori, s-au făcut și de data aceasta remarcate. Regizorul a reușit să evite linia melodramatică a textului, să imprime spectacolului o tonalitate gravă, o mare discreție în prezentarea sentimentelor, scoțînd însă în relief, sobru și emoționant, sentimentul de solidaritate al oamenilor simpli pentru cauza dreaptă a eroului, în contrast cu substanța subumană a grupului de personaje stăpînite de practica compromisurilor, a lașității și minciunii.

Actorii au jucat sincer, firesc, relevînd psihologia personajelor prin amănunte semnificative, veridice. În centrul spectacolului se află creația actorului Perényi János, convingătoare, fără patetism declamator în sublinierea frămîntării personajului, a drumului său de la simpla atitudine cetățenească la protestul conștient din final, cînd, în numele adevărului, alege închisoarea în locul unui avantaj compromis.

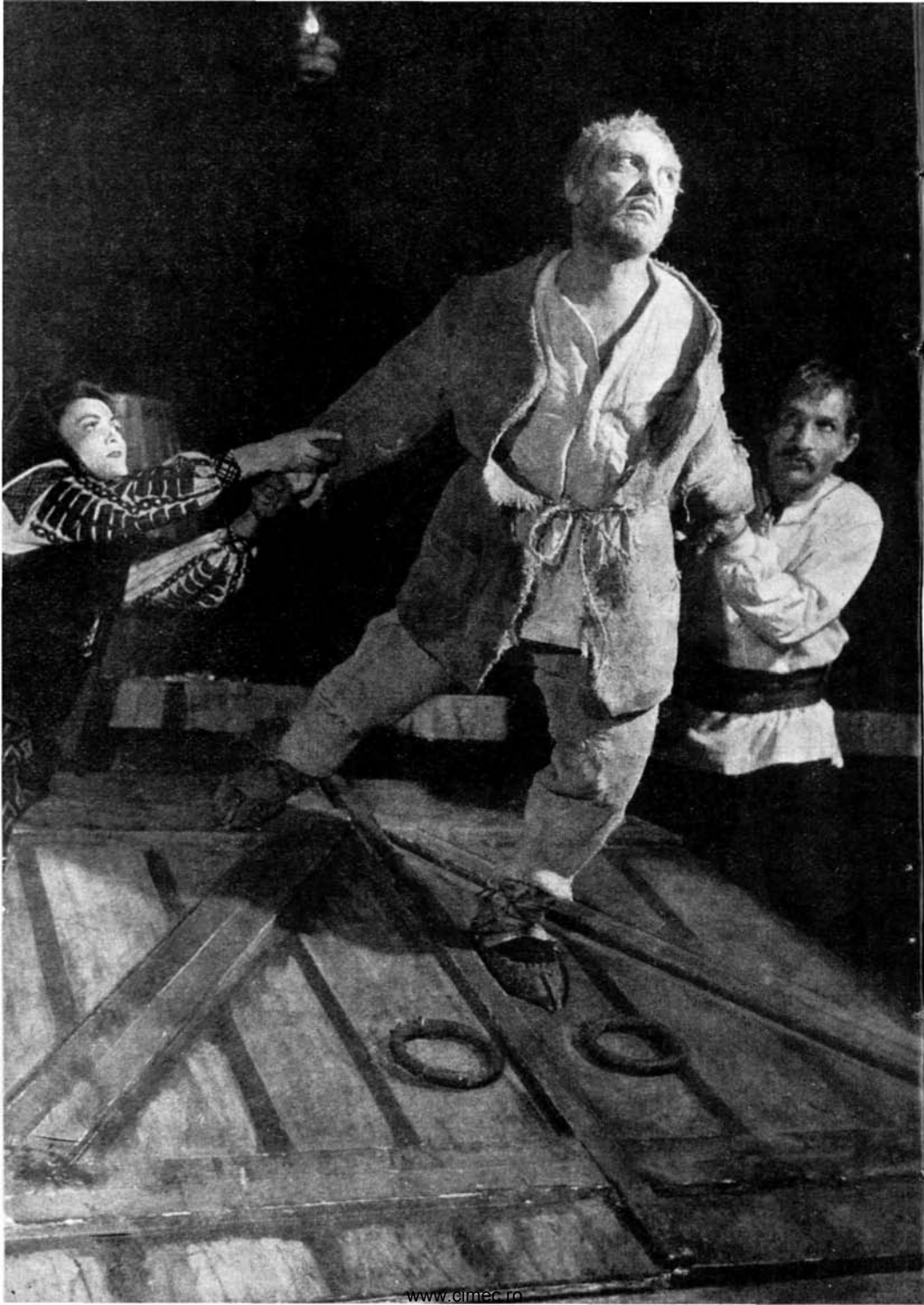
Cunoscută din creația pe care a realizat-o în Tatiana din *Micii burghezi*, tinăra Péter Ágnes a dat viață cu multă sensibilitate și strălucire unui personaj episodic. Tot într-un rol episodic, s-a remarcat, pentru capacitatea sa compozițională și pentru forța sa comico-dramatică, tînărul actor Makra Lajos. La realizarea ambianței scenice au contribuit — salvînd, prin jocul lor inteligent și nuanțat, sensuri ale textului — actorii Adleff Ingeborg (Suzanne), Bertalan Magda (Marian), Köfalvi István (Vincent), Izsó Johanna (Lilian) ș.a.

Decorul realizat de Elena Buzdugan a adus — prin plastica elegantă, prin liniile simple, prin elementele de mobilier de bun-gust și rafinament — o contribuție importantă la realizarea atmosferei adecvate acțiunii dramatice.

* * *

Încumetîndu-se să monteze *Egmont* de Goethe, colectivul Teatrului german s-a supus, la rîndu-i, în fața spectatorilor săi, unui sever examen de calitate.

Spectacolul aruncă o lumină favorabilă asupra orientării repertoriului teatrului și marchează simțitor progresul înregistrat de colectivul său de actori pe tărîmul măiestriei profesionale.



Direcția de scenă a înțeles să înfățișeze fără vreun steril fast exterior clasică operă goetheană, apropiind-o prin simplitate de spectatorul de azi. Imaginea scenică laconică stilizată (scenograf Gustav Binder) a lăsat actorilor întreaga posibilitate a exprimării ideilor textului; jocul interiorizat al acestora, însoțit de o eleganță a gestului și a mișcării, a transmis emoționant aspirațiile spre libertate și lupta poporului împotriva asupririi și tiraniei. Punînd accentul pe conturarea trăsăturilor omenеști ale personajelor, pe frazarea naturală, străină emfazei la care ar putea duce textul (și pe care am întâlnit-o deseori în alte spectacole mai vechi, prezentate de acest teatru), cadrul scenic a fost populat cu o varietate de tipuri, care au dezvăluit, pe rînd, cu o încordare vibrantă, idealurile și sentimentele ce le animă. Cu deosebire s-a făcut remarcată marea forță interioară cu care tînărul actor Otto Grassl l-a interpretat pe Wilhelm de Orania. Emmerich Schaffer a redat, la rîndu-i, cu dramatismul, cu prestanța și cu sinceritatea ce-i sînt caracteristice, chipul credinciosului prieten al lui Klärchen, sensibilul și sfiosul îndrăgostit Brackenburg. În rolul Klärchen, a atras atenția talentul unei tînere actrițe, Angela Falk. Zveltă și fragilă, sensibilă, actrița nu s-a mulțumit să ilustreze personajul prin prezența ei atrăgătoare, ci a căutat să evidențieze psihologia eroinei, să reliefeze căldura înaltului ei sentiment de dragoste, dovedind, în scena în care cere poporului s-o urmeze pentru a-l elibera pe Egmont, mult curaj și înflăcărare. A impresionat discreția cu care interpreta a realizat momentul otrăvirii și al trecerii ei în moarte.

În spectacol s-au mai evidențiat compoziția și virtuozitatea interpretării lui Hans Baumert în popularul Wansen. Din rîndul slujitorilor tiraniei și inchiziției s-au desprins tipurile ipocrite, înveninate de ură, ale lui Silva și Gomez, interpretate cu economie de mijloace, dar cu o bogăție de nuanțe expresive, de Hans Mokka și Heinrich Mildner. S-au mai impus și alte interpretări, caracterizate prin laconism și forță sugestivă: Elisabeth Kölbl (Mama), Michael Haupt (Ferdinand), Ottmar Strasser (Jetter), Rudolf Schati (Ducele de Alba) etc. Spectacolul ar fi căpătat o strălucire mai mare dacă rolul central al lui Egmont ar fi fost realizat cu mai multă personalitate. Deși actorul Peter Schuch a pus și sinceritate și o mai mare siguranță și convingere în interpretare decît în alte roluri ale sale, totuși el n-a reușit să-l prezinte pe Egmont în toată complexitatea caracterului său, generos, spontan, „din ai cărui ochi te privesc voioșia, viața liberă, bună-voința”. Personajul creat de Peter Schuch este prea rigid, închistat.

Mai mult decît în toate spectacolele văzute în acest teatru, ne-au impresionat, de astă dată, spiritul de colectiv al actorilor, omogenitatea forțelor lor artistice. E factorul care explică succesul realizării.

* * *

Spectacolele teatrelor timișorene sînt edificatoare pentru eforturile depuse în îndeplinirea îndatoririlor ce le revin acestor trei instituții de cultură în educația estetică a publicului, în formarea gustului spectatorilor pentru teatrul nou. Schimbul creator de opinii, de experiență între cele trei teatre dramatice, lupta comună împotriva inerției și rutinei pot constitui unul din mijloacele care să asigure dezvoltarea continuă a activității teatrale din acest oraș. În aceste trei instituții există forțe capabile să dea teatrului timișorean strălucire și o eficiență din ce în ce mai mare. Rodnicia colaborării permanente între aceste forțe nu poate decît să crească.

Începînd, sub titlul Mari figuri ale teatrului românesc din trecut, publicarea unor note și amintiri despre marii noștri actori de odinioară, pe care i-am văzut jucînd, i-am cunoscut și cu mulți dintre ei am colaborat, urmăresc nu întocmirea unor portrete literare, ci le-aș numi, mai degrabă — tehnice.

Pentru o epocă în care înregistrarea magnetofonului sau a cinematografului lipsea sau nu era răspîdită, prezentarea marilor actori în înfățișarea lor fizică, în creațiile lor, în metode de creație și procedee plastice de alcătuire a rolurilor, socot că nu ar fi inutilă. Acolo unde însemnările sînt mai sumare sau modelele mai puțin bogate s-a preferat o prezentare mai modestă unei invenții aproximative pentru împlinirea impresionantă a portretului. S-a urmărit, în primul rînd, adevărul, și el nu a fost jertfit nici unei ambiții, de nici un fel

I. M. S.

ION PETRESCU

(1851 - 1932)



parținînd generației din care făceau parte Nottara, Ion Niculescu, Paul Gusti, Aristizza Romanescu, Ion Petrescu a fost unul dintre cei mai mari actori realişti romîni de la sfîrșitul celui de-al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea veac. Concludentă, pentru puterea cu care se impunea spectatorilor săi, este următoarea întîmplare, petrecută în 1929, la București : avea loc congresul criticii dramatice internaționale. Eram vecin de scaun, la unul dintre spectacolele date în cîntea congresiştilor, cu marele critic dramatic german Bernhardt Diebold din Frankfurt pe Main. Se reprezenta *Hamlet*. Nenea Iancu — cum i se spunea în teatru lui Ion Petrescu — juca rolul Primului actor (pe care-l deținea de pe vremea lui Grigore Manolescu). De îndată ce a intrat în scenă și a spus primele fraze, Diebold a fost cuprins de o agitație specială, ca în fața unui mare eveniment. Mi-a strîns brațul și m-a întrebat în șoaptă :

— Cine e actorul acesta ? E o personalitate artistică de talie europeană !

După spectacol, a ținut să-l cunoască pe Nenea Iancu, căruia i-am tîlmăcit coplesitoarele complimente ale criticului german. Apoi, în seara aceleiași zile, Diebold mi-a schițat o analiză a jocului actorului romîn. Remarcase — ceea ce de altfel simțisem și noi, dar așezam mai greu în formulă pregnantă — al doilea plan, de mare cuprindere omenească, de dincolo de patosul obișnuit, profesional, al rolului, plan pe care-l intuise Nenea Iancu și pe care-și proiectase întreaga creație. Era vorba nu numai de realizarea actoricească a monologului care revine Actorului din piesă, dar și de simpatia, sollicitudinea, înțelegerea și ajutorul pe care acest personaj le aduce frămîntatului *Hamlet*, trăsături latente în partitura actorului care-l interpretează pe Actor, și pe care — cu o intuiție ce nu mă sfîiesc a o numi genială — Ion Petrescu le realizase. Această uriașă intuiție era taina marii sale personalități artistice ; ea era aceea care-l ajuta să creeze, cu o remarcabilă autenticitate, rolurile cele mai felurite — de la întregul repertoriu românesc (Caragiale, Hașdeu, Delavrancea, Davila) pînă la marea dramă universală clasică și modernă (de la Shakespeare la Brieux).



Ion Petrescu

De statură mijlocie, masiv, cu un cap rotund în care se aprindeau, sub dogoarea unei puternice simțiri, doi ochi mari negri, Iancu Petrescu era mult mai ajutat decât Nottara să se ascundă sub grimă, aș scrie, de banalitatea chipului său. Puternicele caracteristici ale feței, care erau la Nottara nasul și buza de jos, nu existau la el, îngăduindu-i să nu fie ușor recunoscut. Ceea ce însă avea stăruitor expresiv, cu un timbru între puternică sonoritate și deosebită mlădiere pe sentimentele de exprimat, era vocea, pe care o mînuia cu o artă și o abilitate unice. În Moghilă, de pildă, sau în Spătarul Dragomir, dispăreau fără urmă tonurile tărăgănite, lente, cu care, între prostie și versatilitate, Iancu Petrescu își construia personajele caragialești. Erau vocale deschise și apăsate și sfîrșituri de cuvînt, subliniate și în rolurile eroice ale lui nenea Iancu, dar altfel rostite și emise. Era o artă mare, care-i aparținea. Interpretînd roluri din cadrul aceluiași categorii sociale — țărani din piesele românești și cel din *Brîndușa* de Brieux, de pildă —, acest foarte mare actor știa să distingă și să sugereze grupările etnice cărora le aparțineau rolurile respective.

Iancu Petrescu se pricepea să călătorească în timpul și spațiul personajelor cărora le dădea viață și să extragă nota specifică din epocile cele mai deosebite și literaturile cele mai variate. Precizia cu care își contura rolul — înviindu-l în datele și coordonatele dăruite de autor, de epocă, de costum — era uimitoare. În varietatea aceasta nesfîrșită, el era în permanență convingător, asimilat piesei, transformat de rol, reînviat. Proteismul marelui actor, care îi dăruia aceeași autenticitate în dramă ca și în comedie, acționa ca un mecanism de precizie în fiecare realizare a lui, în așa fel încît butada unui mare al său coleg de generație, Paul Gusti, cuprinde, pe lîngă glumă, o doză de adevăr: la o repetiție, acesta, încîntat de tiparul just găsit de Iancu Petrescu personajului pe care îl întruhipa, i-a strigat peste rampă o frază atotgrăitoare pentru marea intuiție și putere de sugestie a actorului: „Dacă te-ai îmbrăca în rochiile Ofeliei, Iancule, și ai ieși pe scenă, n-ar rîde nimeni!” Firește, caracterizarea darurilor lui Iancu Petrescu era dusă la absurd, dar cuprindea un fond de adevăr.

O mare conștiință profesională întovărășea această personalitate artistică. Închinat cu totul artei sale, Iancu Petrescu o slujea prin exactitate și muncă asiduă. Venea în cabină cu două ceasuri înainte de începerea spectacolului, unde — pentru a cita oară? — își repeta rolul. Dar devotamentul său profesional avea și un sens mai profund: sub regimurile trecute, într-o epocă încă vitregă pentru actori, el se confunda cu lupta pentru a impune social dreptatea și demnitatea breslei din care făcea parte. A fost totdeauna alături de colegii săi, în dreptele lor revendicări.

Pentru cei care l-au văzut jucînd, Ion Petrescu rămîne o figură de neuitat a teatrului românesc din trecut.

Formarea spectatorului de mîine



ste actuală o dezbatere privitoare la educația teatrală a publicului ? Articolul regizorului Horea Popescu, publicat într-unul din numerele trecute ale revistei „Teatrul”, aduce câteva argumente te-

meinice în acest sens. Cred că ne aflăm într-un moment în care mișcarea noastră teatrală a cîștigat suficientă experiență pentru a putea trece, din acest punct de vedere, la o acțiune de *adîncime* și *perspectivă*. Într-adevăr, noi avem astăzi un public de teatru mereu în creștere numerică, un public care a dovedit că știe să aprecieze piesa și spectacolul de valoare. Nu-mi amintesc de o realizare însemnată a teatrelor noastre care să fi „căzut”, care să nu „facă” un număr mare de spectacole. Cred că și acestea au fost argumente care au creat în teatrele noastre o stare de automulțumire și au făcut ca mulți factori de răspundere să privească problema formării și educării publicului de teatru ori ca pe o problemă secundară, ori — de cele mai multe ori — ca pe o chestiune care nu merită nici o atenție

Afirmația ar putea părea exagerată, dar nu cred că ni se poate aduce un argument potrivit. Pentru că — așa cum pe bună dreptate arăta și Horea Popescu — inițiativele au fost extrem de rare, incontinue și neorganizate. De câteva ori, Teatrul Național din București, de pildă, a programat matinee duminicale care au adus în sala de spectacol un public numeros — în special tineret —, dar inițiativa a fost părăsită. De vreo două stagii se programează la întîmplare câteva conferințe (mai ales despre poezie), ținute de aceleași persoane; practic, însă, nu se mai realizează *nimic* în direcția formării gustului pentru teatru. Celelalte teatre din București nici nu-și pun, cel puțin, problema. Și totuși, un public de teatru se formează. Și se formează treptat, din copilărie și adolescență. În această perioadă trebuie să acționăm pentru a forma spectatorul de mîine, spectatorul exigent, cult, capabil să aprecieze arta adevărată și să respingă ceea ce nu este viabil, concesiile față de bunul-gust, improvizatia. Avem un teatru pentru tineret și copii, cu două săli. Pentru copii se prezintă mai mult spectacole de estradă și comedii, sau piese în cadrul cărora elementul comic sau fantastic ocupă primul loc. Departele de mine gîndul de a cere un repertoriu rigid, care să depășească puterea de înțelegere a micului spectator. Dar n-ar fi oare cazul să ne întrebăm dacă preferința pe care spectatorii maturi o au pentru comedie, uneori chiar pentru comedia ușoară, nu este un rezultat și al acestei unilaterale orientări a repertoriului pentru copii și tineret? Ar fi bine să privim lucrurile și în perspectivă. Copilul — și mai apoi adolescentul — care vine la teatru, unde găsește un repertoriu al cărui punct de greutate îl formează comedii, nu-și va forma preferințele în această direcție? Nu va crede el oare, cu timpul, că teatrul este mai mult o sursă de rîs? Că vine aici în special să se amuze? Și mă tem că, în felul în care noi concepem rostul unui teatru pentru tineret și copii, așa se va întîmpla. Pentru că un astfel de teatru nu trebuie să prezinte un număr X de spectacole, care se succed mecanic, ci să-și alcătuiască un repertoriu special, care să formeze pe spectatorul de teatru de mîine. Adică să afle acele forme potrivite pentru ca spectatorul căruia școala a început să-i transmită un număr de cunoștințe să înțeleagă mai bine istoria teatrului, să priceapă noțiuni de artă scenică etc. Nu înțeleg prin aceasta că trebuie să împovărăm pe tînărul spectator cu piese care depășesc puterea lui de înțelegere.

Paralel cu spectacolele respective cred că trebuie să fie programate cu precizie și tact și diferite montaje din istoria teatrului, conferințe experimentale despre etapele dezvoltării literaturii dramatice, despre genuri și despre autori. Elevii învață în cadrul orelor de curs, conform programei, despre clasici : Alecsandri, Caragiale, Delavrancea și despre autori contemporani, ca de pildă : Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu, M. Sorbul, Lucia Demetrius, Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Mihail Davidoglu. Mai sînt amintite apoi, fără a fi studiate monografic, operele unor scriitori ca : Al. Davila, Victor Ion Popa, Mihail Sebastian etc. Se poate însă întîmpla ca, în anul școlar în care elevii studiază opera acestor scriitori, piesele lor să nu figureze în repertoriile teatrelor din Capitală. Nu cer în nici un caz ca ele să fie montate *special* pentru uzul elevilor de școală medie. Dar nu s-ar putea găsi soluția ca să se realizeze un spectacol din fragmente, însoțit de o conferință atractivă, interesantă, care să prezinte creația unui scriitor sau evoluția unui anumit gen ? Să zicem, de pildă, comedia dintre cele două războaie mondiale. Desigur că nu pledez pentru formula rigidă — conferință + fragmente din spectacol. Se pot găsi, cu oarecare străduință, idei ingenioase. Cu atît mai necesare ar fi asemenea manifestări pentru învățămîntul seral, unde elevii nu dispun totdeauna de timpul necesar parcurgerii unui mare număr de pagini. Cerințele didactice s-ar putea îmbina de minune cu cultivarea gustului pentru frumos. În același timp, elevii învață — și încă de la 14—15 ani — noțiuni de teoria literaturii, printre care și noțiuni privitoare la speciile genului dramatic. Este oare firesc ca adolescentul să *memoreze*, ca pe niște operații matematice, trăsăturile comediei, dramei sau tragediei, și să nu le înțeleagă „pe viu“, dintr-un spectacol de teatru, acum, cînd în cele mai importante orașe ale țării există teatre și posibilitatea organizării unor turnee în bune condiții ? ! În felul acesta, am preveni orientarea unilaterală a gustului pentru teatru și l-am face pe spectatorul de mîine să înțeleagă fenomenul teatral în toată complexitatea lui. Pentru că și aici mă raliez din nou părerii lui Horea Popescu : spectatorul de teatru trebuie să însoțească „cu mintea limpede“ căutărilor creatoare ale dramaturgului, regizorului și actorului. Brecht, Maiakovski, Vișnevski — de pildă — ar putea fi mai ușor înțeleși de public, iar mesajul lor ar pătrunde mai lesne, dacă publicul ar fi în prealabil pregătit în această direcție. Or, în momentul de față, sarcina educării publicului o are, ciudat, numai programul de sală. Și atît. Iar nouă nu ne poate fi indiferent modul în care crește publicul nostru de peste cîțiva ani. Mă tem că dacă nu-l vom face să priceapă, încetul cu încetul, caracterele specifice ale dramaturgiei și artei scenice văzute în perspectiva lor istorică, îl vom orienta spre o înțelegere *ușoară* a teatrului. Spectacolul experimental va trebui repus în drepturile lui de către *toate* teatrele. O acțiune comună, dar diferențiată după profilul fiecărei instituții teatrale, va duce la îmbogățirea orizontului tineretului nostru, la sporirea receptivității lui față de toate genurile dramatice, față de înnoirile creatoare în arta scenică. Pentru că și acest aspect ar trebui să ne preocupe : ca să înțeleagă noul din teatru (în sensul cel mai larg al cuvîntului), publicul are nevoie să cunoască acele trăsături specifice artei scenice. Nu cred, de pildă, că ar fi nefolositor, să spunem, un spectacol în care să se prezinte unele detalii ale artei scenice : de la machiaj la ideea de convenție în teatru. Or, pînă acum se realizează încă prea puțin în această direcție. Radiodifuziunea transmite trei piese pe săptămînă, fără a se preocupa de educarea ascultătorilor. Există o emisiune „do-re-mi“, dar nu și un „a.b.c. teatral“. Faptul mi se pare inexplicabil. De curînd, televiziunea a început să transmită acele emisiuni din istoria teatrului românesc, prezentate de Ion Marin Sadoveanu. E un început bun, care ar trebui însă continuat și mult dezvoltat.

Educarea publicului de mîine nu ne poate fi în nici un caz indiferentă. Școala are de spus un cuvînt hotărîtor ; dar nu prin aducerea elevilor la orice spectacol, chiar dacă aceștia nu-l pot încă înțelege. La Ploiești, de pildă, am văzut, în urmă cu doi ani, o sală de matinee, duminică, plină cu elevi de curs elementar. Se juca nu *Băiatul din banca a doua*, ci *Dacă vei fi întrebat*. Cred că nu mai e nevoie să spun că o asemenea programare arbitrară nu a avut nici un rezultat. Nu aducînd *oricum* elevul la teatru vom reuși să-i dezvoltăm gustul pentru această artă, ci chibzuind cu grijă toate modalitățile posibile pentru a dezvolta *pasiunea și receptivitatea* lui. Pentru că mi se pare că aceste două obiective va trebui să le aibă munca de educare a publicului de mîine.



Cronica

TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE“

„VIZITA BĂTRÎNEI DOAMNE“ de Friedrich Dürrenmatt

Data premierei : 23 februarie 1963. Regia : Moni Ghelester. Decoruri : Camillo Osorovitz. Costume : C. Osorovitz și O. Bubulac. Distribuția : Aura Buzescu și Elvira Godeanu (Claire Zachanassian) ; Constantin Bărbulescu (soții ei VII—IX) ; Al. Demetriad și Șerban Holban (Valetul) ; Cosma Brașoveanu (Koby) ; Mircea Cojan (Loby) ; Jules Cazaban și Matei Alexandru (Alfred III) ; Eugenia Bammé (soția lui) ; Ariana Olteanu (fiica lui) ; G. Cristescu (fiul lui) ; N. Brancimir și Chiril Economu (Primarul) ; Nicu Dimitriu (Prețul) ; Emil Liptac (Profesorul) ; Chiril Economu (Medicul) ; Ion Henter (Polițistul) ; Matei Alexandru și Altfred Demetriu (Primul cetățean) ; Al. Hasnaș (Al doilea cetățean) ; Ion Iliescu (Al treilea cetățean) ; I. Horațiu (Al patrulea cetățean) ; Nicolae Enache (Pictorul) ; Victoria Corcioș (Prima femeie) ; Cristina Săvescu (A doua femeie) ; Suzana Manoliu (Domnișoara Luiza) ; Panait Stoian (Șeful gării) ; P. Pătrașcu (Un șef de tren) ; George Sirbu (Alt șef de tren) ; C. Giura (Portărelul) ; Al. Alexandrescu-Vrancea (Ziaristul I) ; Marin Negrea (Ziaristul II) ; C. Melcea (Operatorul cinematografic) ; Alfred Demetriu și Victor Moldovan (Radioreporterul).

Dürrenmatt este, fără îndoială, o minte foarte lucidă, una din acele personalități care nu-și găsește locul și mai ales o poziție filozofică determinată, de pe care să pornească la cunoașterea lumii. De aci și inevitabilele inconsecvențe, contradicții și chiar limite, care nu sînt atît de gîndire, cît de observație, de deslușire clară a perspectivei, a dialecticii fenomenelor urmărite.

Nu știu ce fel de pictură a practicat autorul *Vizitei bătrînei doamne*, înainte de a fi fost captivat de arta scrisului pentru scenă, dar înclin să cred că, în portret, el a folosit șarja caricaturală, iar în peisaj, cu sau fără voia lui, i-au scăpat candorile unui sentimental inhibat.

Dürrenmatt scrie ca să șocheze, iar ceea ce dorește să înfățișeze este pus

sub semnul dorinței de adevăr. Și ce altceva doare, cîteodată, mai mult decît însuși adevărul ? Iar Friedrich Dürrenmatt nu face concesii, nu știe și nu vrea să le facă. Dimpotrivă, își propune să opereze incursiuni, fără prejudecăți și fără rabat, în însăși lumea în sînul căreia trăiește și care astfel îi slujește de model, de sursă de inspirație. Ea nu poate să aștepte din parte-i nici o îngăduință, după cum nu poate nici miza pe vreo stîngăcie de-a lui în operația de identificare a ceea ce este mai reprezentativ pentru ea. Prea bine îi cunoaște resorturile ce-o pun în mișcare, și mai ales prea bine știe el ce anume stă deasupra tuturor miturilor înșelătoare și a ficțiunilor morale sau pretins spirituale, cu ajutorul cărora se aureolează o destul de prozaică și

mai ales destul de concretă prezentă : banul.

Întreaga lume a operei de pînă acum a scriitorului elvețian se naște sub această zodie a banului, mulți luptă pentru el, cîștigă sau pierd prin el. Cu neputință să nu citești sau să nu întrezărești, în cîte o înfățișare sau trăsătură de caracter, înîrurirea pe care acesta o are asupra eroilor din piesele atît de discutatului, dar și atît de renumitului dramaturg.

De cine se teme Dürrenmatt stîrnindu-și toțuși fiorul tragic ce-i străbate scrisul, și pe cine combate el prilejuindu-și acidele atacuri pline de o ironie, cînd subtilă, cînd directă, alune-cînd pînă la grotesc, cîteodată chiar pînă la șarja bufă ?

În cele cîteva luări de cuvînt cu diferite prilejuri, sau în unele încercări de teoretizare pe marginea teatrului și a destinației sale, scriitorul pare să definească, la început mai echivoc, apoi mai precis, problema răspunderii individului față de destinul tuturor, în această epocă pe care o parcurge omenirea. Formulată ca atare, această preocupare ar putea să pară inechivocă, dacă lui Dürrenmatt nu i-ar plăcea să recurgă la paradoxuri — fie ele oricît de amuzante — acolo unde s-ar cuveni să răspundă și să-și răspundă la propriile întrebări. Aceasta reiese clar, mai ales în *Vizita bătrînei doamne*, piesă amară în substanța ei, dar care vorbește lumii cu un permanent zîmbet ironic pe buze. Ironia — și se cuvine să reținem cu grijă acest lucru — însoțește permanent scrisul lui Dürrenmatt, face parte din concepția lui despre scrisul dramatic. Tot ceea ce a creat pînă acum este prezentat cititorului și spectatorului prin acest filtru.

Alcătuirea înlăuntrul căreia trăiește îi displace, și încă profund. Dacă microcosmica lume de la Gölten reprezintă întreaga societate și lume capitalistă, atunci, evident, această lume nu poate fi apropiată și viabilă pentru autorul *Fizicienilor*, care, aci, atrage atenția omenirii că demența unor potențați ai banului și setea lor de putere pot șterge orice urmă de viață de pe fața pămîntului.

Autorul *Vizitei* pare însă să-și oprească și investigația și pledoaria la o constatare sceptică : lumea capitalistă este aidoma bătrînei doamne, în profeze și descărcîndu-și, cu fiecare pas, ce-a mai rămas din încărcătura cîndva cîntatei ei umanități. (Deși, tot în ironie, Dürrenmatt o poartă pe Claire

Zachanassian în literă, cînd „pullmanul“ care o adusese zboară cu viteză amețitoare și după ce avioanele sau automobilele ultrarapide erau s-o ucidă.)

Dürrenmatt vede cu ochi limpezi tot ce, uneori, sub fardul lumii lui, ar căuta să se ascundă sau să capete o undă învăluitoare, făcînd să treacă drept un lucru frumos o marfă hidoasă. Își cunoaște bine lumea în care trăiește, și nimic nu ne împiedică să constatăm, cel puțin pînă acum, că el o și vedește. Dar poziția exprimată de el vadește totodată o anume limitare, sau poate că, omnipotent, scepticismul său operează de la sine, nu numai atunci cînd vrea să dea o tentă de originalitate ironiei, dar și atunci cînd caută să reflecteze la o orînduire socială ale cărei date poate că nu-i sînt familiare. Aceasta însă nu-l împiedică — așa cum se întîmplă de pildă în *Căsătoria domnului Mississippi* — să-și exprime rezerve (în aceeași sceptică tonalitate) în privința regenerării societății omenesti pe alte baze și în funcție de alte idei, pentru statornicirea unei societăți în care zeul ce-l sperie atît de mult pe Dürrenmatt, chiar dacă ironizează spumos pe supușii acestuia, nu mai există ca zeu, ci ca simplu și elementar mijloc de schimb economic între oameni.

S-ar putea însă ca Friedrich Dürrenmatt să parcurgă un drum mai lung, să aibă nevoie de un proces mai amplu și mai lent de apreciere filozofică a relației om-societate, spre a se putea îndruma apoi pe o cale creatoare, în care deviza lui : reflectarea adevărului, să aibă și o integrală aplicare, și mai ales critica pe care o face lumii în care trăiește să nu sfîrșească, asemenea vizitei bătrînei doamne, în mod pesimist, într-o nonsoluție, într-un zîmbet amar, și atît. Pentru că aci se află, cred, însăși cheia enigmei sale : Dürrenmatt a intrat în arena literară ca ostil, declarat, față de poziția marxistă a lui Brecht în dramaturgie, a cărui atitudine umanistă a primit din partea scriitorului elvețian catalogarea de „sentimentalism tipic“. Numai că paradoxul atît de iubit de autorul de care ne ocupăm operează, poate chiar fără știința lui, împotriva lui însuși. Căci, ignorînd un timp că numai de pe poziția lui Brecht, de pe poziția marxistă, se poate face și cea mai eficientă critică orînduirii pe care Dürrenmatt vrea s-o dezvăluie și s-o acuze, Dürrenmatt s-a văzut în situația de a da — așa se întîmplă în *Vizita* — o bă-

talie violentă, necruțătoare și asurzitoare, a ajuns să declanșeze o ofensivă generală, doar pentru a regla tirul unui singur tun.

Dar cu Bertolt Brecht și Dürrenmatt se petrece acel fenomen al contrariilor care se atrag. După moartea primului, autorul *Fizicienilor* pare să fi ajuns, cu această lucrare, la concluziile pentru care pleda autorul lui *Galileu* și al *Măicuței Courage*, anume că problemele ce îi privesc pe toți oamenii nu pot fi rezolvate decât de toți. Și din acest punct de vedere, fără îndoială că lucrarea cea mai avansată a scriitorului elvețian nu este *Vizita bătrânei doamne*, despre care vom discuta mai jos. În privința acesteia, vom spune — fără a căuta să-i scădem însemnătatea și valoarea, și mai ales fără să ignorăm cituși de puțin măiestria cu care este scrisă — că rămîne o căutare, oricît de prețioasă, înlăuntrul unui realism critic, o piesă curioasă prin faptul că aci autorul operează cu mijloace foarte moderne și complete în descrierea tipurilor, a cadrului și a raporturilor dintre oameni, pîrînd a spune, după toată această desfășurare de investigații, că, o concluzie generatoare de orizonturi noi nefiind previzibilă, „nouă nu ne rămîne decît comedia” (chiar dacă are implicații tragice, deși, în concepția lui Dürrenmatt, o aglomereare de tragisme tot spre comedie duce).

Vizita bătrânei doamne face parte, așadar, din acel univers de creație și concepție al lui Dürrenmatt pe care acesta l-a extins ulterior prin piesele *Fizicienii*, *Frank al V-lea*, prin nuvela „Pana de automobil” etc. Dar ceea ce este mai puternic ca fabulație în acestea din urmă și depășește valoarea intrigii din *Vizita* e, în parte, compensat de strălucitele conturări de tipuri umane din numitul oraș Gullen, ce prefigurează o întreagă lume care stă parcă la discreția bătrînei doamne.

În linii mari, valoarea piesei se află în forța cu care autorul urmărește, și izbuteste să arate fără echivoc, faptul că în lumea capitalistă se petrece un accentuat proces de descompunere morală, rezultat al supremației pe care o are banul. Autorul constată cu amărăciune acest lucru, se detașează de peisajul uman al celor ce devin eroii pieselor sale, dar tentația sau povara scepticismului său îi împiedică întrezărirea vreunui orizont optimist pentru omenirea care îl merită. Puterea de caracterizare și de diagnosticare a rău-

lui ce amenință lumea cuprinsă în piesă constituie elementul prețios pe care-l aduce această lucrare dramatică, calitate ce-i și justifică de altfel aducerea la public. *Vizita bătrânei doamne* nu este, cum s-ar spune, o piesă cu mesaj. Ideile și pledoaria, atîtea cîte există, reies din desfășurarea, din confruntarea și, mai ales, din spiritul în care frînturile de realitate sînt purtate de autor spre cunoștința spectatorului. Și pentru că Dürrenmatt contestă de fapt reprezentanților acestei lumi vreo trăsătură de umanitate, nimic din desfășurarea *Vizitei bătrânei doamne* nu îngăduie apariția și înflorirea vreunui sentiment de milă sau compasiune la adresa vreunui din „eroii” ei. Este o piesă care acuză integral, și pe bună dreptate. Este o lume compactă aceea pe care Dürrenmatt o surprinde, situînd-o în Gullen, Gullenul care devine simbol al unei lumi, și astfel scapă de rigorile pe care geografia sau etnografia le-ar impune. Piesa este scrisă în tonalitatea unui comic ce poartă asupra unor fapte grave, iar ilarității trebuie să-i urmeze în mod necesar meditația, comentarea — în sine și pentru sine — a faptelor scenice. Căci aceasta și urmărește Dürrenmatt, care nu s-a sfîit, într-una din expunerile sale, să recurgă chiar la termenul brechtian de distanțare atunci cînd își judecă operele și cînd vorbește despre tipurile cu ajutorul cărora discută despre lumea lui și problemele ei de azi.

Mai propriu ar fi poate să numim această lucrare o încercare de a glumi pe teme grave, justificată această denumire de întreaga atitudine a autorului și nicidecum de structura comică a eroilor pe care îi creează el. Pentru că Dürrenmatt pare a fi ajuns la concluzia că lumea pe care o detestă, și despre care scrie, nu ne poate oferi prilejul de a plînge pe seama avaturilor și evoluțiilor ei, dar nici de a rîde cu gura plină, ca în fața celei mai autentice și optimiste comedii. Aci, poate că Dürrenmatt se apropie mai mult de poziția insularului autor al celebrelor *Pygmalion*, *Casele domnului Sartorius*, *Profesiunea doamnei Warren* etc. etc. Deși, în scăpările sale de amărăciune și cinism, în cultul lucidității, în voita căutare a ei, el se apropie mai mult de Kafka. Este evidentă însă la Dürrenmatt tendința de a-și face cunoscut glasul propriu, o poziție originală.

Pe scena Teatrului Național din București, prima lucrare a lui Friedrich



Aura Buzescu (Claire Zachanassian)

Dürrenmatt în țara noastră a însemnat un succes, cu tot ceea ce ridică el ca probleme și capitole ce rămân multă vreme deschise discuțiilor și interpretărilor. Direcția de scenă pentru montarea *Vizitei bătrinei doamne* i-a revenit încercatului Moni Ghelerter. Trebuie spus, de la bun început, că regizorul Naționalului s-a preocupat — dându-și seama de ceea ce este valoros în piesă, dar și de deficiența ei capitală: lipsa unui orizont și, de fapt, a unui răspuns dat acutei probleme pe care o ridică — să creeze o atmosferă viabilă eroilor autorului elvețian, o atmosferă în care ei să poată fi acuzați și să se dezvăluie în ceea ce a vrut autorul, și cu siguranță n-ar fi vrut ei înșiși. Prima transpunere scenică la noi a unei piese de Dürrenmatt are meritul de a fi exploatat, în mare măsură, cerințele de climat dramatic pe care le impune lucrarea. În gravitatea pe care Moni Ghelerter a pus-o în ce privește nuanțarea, dar și păstrarea semnelor ce unește această lume sub egida banului, el a neglijat — mai puțin la început și mai mult pe parcurs — exploatarea filonului generos de ironie. Un merit al regiei însă, și deopotrivă al artei populului Aura Buzescu, este de a fi determinat evoluția personajului Claire Zachanassian pe acel plan ce-i poate dezvălui spectatorului gradul de dezumanizare, de decădere la care poate ajunge lumea pe care ea o simbolizează. Cu arta pe care i-o cunoaștem, Aura Buzescu a înfățișat nu numai personajul, dar cumva ne-a făcut să înțelegem și optica prin care a fost privit el de către Dürrenmatt. Punând o distanță între ea și Claire Zachanassian, Aura Buzescu a dobândit o dezinvoltură ce s-a răsfrânt atît asupra personajului, cît și asupra întregului climat scenic.

Regiei avem să-i reproșăm o scăpare: aceea care privește linia evolutivă imprimată personajului Ill, încredințat lui Jules Cazaban. Și aci se cuvine să deschidem o paranteză, în-lăuntrul căreia să încercăm să lămurim cauzele care ne dictează unele rezerve și obiecții ale noastre. Nimic din textul și din destinațiile, din raporturile pe care acest personaj le are cu restul lumii piesei lui Dürrenmatt nu determină trezirea unui sentiment de compasiune față de el și nu înlesnește alunecarea spre o dramă, așa spune chiar melodramă, a negustorașului din Gullen. Dacă privim cu atenție textul, vedem că el, Ill, este primul care a

mușcat din fructul cu păcat, el a săvîrșit prima vînzare nelegiuită, primul gest imoral, prima faptă antiumană din întîmplarea invocată de Dürrenmatt. În tinerețea sa, el a vîndut un suflet de om. Acest om devine Claire Zachanassian, o miliardară de peste ocean, al cărei singur țel în viață este realizarea dreptății proprii, inumane, venale și foarte specifice întregii societăți capitaliste de astăzi, o dreptate în acord cu sine și în dezacord total cu oamenii. Este dreptatea banului, a stăpînitorului. Care este în piesă, și nu este în spectacol, relația dintre Claire Zachanassian și Ill? Un act de răzbunare, un gest de forță al unuia mai puternic față de altul mai plînd? Dacă așa ar fi înțeles lucrurile Dürrenmatt, cu siguranță că n-ar mai fi scris piesa și, mai ales, și-ar fi folosit ironia spre alte țeluri decît spre Claire Zachanassian. Altfelva poate că a dorit Dürrenmatt. Și spre aceasta și-a folosit el exemplul: să demonstreze, printr-o mică fabulație de nivelul unui roman-foleton de duzină, exprimînd episoade extrem de banale din viață, din viața lumii capitaliste, bineînțeles, ce anume se ascunde sub aparența unei drame pasionale, atunci cînd mobilurile sînt de natură nu sentimentală, ci pur economică.

Există oare o întîlnire dramatică între Claire și Ill? Nu. Există o persiflare, o undă de ironie, izvorită totmai din teribilul contrast pe care-l poate furniza întîlnirea, după un răstimp de mai multe decenii, între doi foști îndrăgostiți, dintre care unul este acum foarte bogat și celălalt scăpat, amîndoi fiind însă din aceeași familie, de aceeași structură. Cine ar putea privi cu reală compătimire încercarea ridicolă a lui Ill de a recîștiga grațiile, de atîta vreme pierdute, ale unei cîndva pure și anonime domnișoare, pe care el a împins-o spre ceea ce a devenit apoi?

Din păcate, Jules Cazaban și-a conturat personajul uzînd de coarda unei sincerități melodramatice, făcînd cumva cauză comună cu el, spre a cîștiga simpatia publicului pentru negustorașul strivit de marea milionară. L-a ajutat în această tendință, ostilă personajului, anterioara lui realizare dintr-o altă piesă, aceea a lui Miller, *Moartea unui comis-voiajor*. De aceea, această interpretare a fost și principala cauză pentru care, în climatul spectacolului de la Național, ironia a fost învăluită într-un lirism străin.

Cele două stranii personaje : Koby și Lobby, în respectivele interpretări ale lui Cosma Brașoveanu și Mircea Cojan, au împlinit, în măsura în care le revenea, sarcina de a transmite spectatorului o anume oroare față de ceea ce se întâmplă și s-a întâmplat în pieșă și în faptul de realitate ce i-a inspirat-o autorului.

Pe această linie de lucru cu actorii, regizorul Moni Ghelerter a dovedit, și de astă dată, virtuțile unui maestru-pedagog, care, atunci când este cu fidelitate urmat de actorii cu care lucrează, obține rezultate dintre cele mai bune.

O lume întreagă populează piesa autorului elvețian. Între aceștia, un primar, un polițist, un preot, un profesor și foarte, foarte mulți cetățeni cu diferite funcții sociale. Procesul de diferențiere — fără a-i sustrage însă înmănuncherii necesare la care-i obligă existența în Gullenul lui Dürrenmatt — este, de bună seamă, un proces plin de dificultăți pentru realizarea scenică a lucrării. În măsura talentului și a înțelegerii sarcinii artistice, actorii distribuiți în acest spectacol și-au adus contribuția. Sint mai puțin înclinat să discut aici realizările parțiale. Aș fi tentat să mă opresc asupra unei total greșite înțelegeri a rolului, cum este cazul, de pildă, cu Emil Liptac, chemat să dea viață scenică Profesorului.

Actorul nu a înțeles aproape deloc ce fel de om reprezintă Dürrenmatt prin acest profesor, aparent bonom,

care știe la un anumit moment să facă o întoarcere de 180 de grade, folosind aceeași demagogică retorică în alt sens, cu altă destinație. Pare de neînțeles ce anume determină în Profesorul realizat de Emil Liptac schimbarea de atitudine și care este adevăratul său fond. Tentația de a-i da eroului său înfățișarea oarecum bonomă a unui tip mai mult declamatoriu decât inteligent nu a avut, din păcate, o altă consecință decât sacrificarea unui important personaj din *Vizita bătrânei doamne*.

Și acum despre scenografie, nu pentru că este ultimul capitol de care se ocupă de obicei cronica dramatică, ci mai mult pentru că, în cazul de față, ea a spus într-adevăr un cuvânt final în spectacol. Îmi pare că Osorovitz a fost printre pușinii, împreună cu regizorul Ghelerter și cu interpreta bătrânei doamne, care să rețină intenția de a persifla a lui Dürrenmatt. Scenograful de la Național s-a amuzat, dar a și amuzat spectatorul, creînd un cadru scenografic plin de fantezie, o fantezie care a favorizat ivirea ciudățeniei și în cadrul grafiei, în care putea foarte bine să ia naștere o întimplare din via realitate, hiperbolată de scriitorul elvețian. Acest cadru te invită să privești un spectacol de teatru astfel încât să nu crezi nici o clipă că nu ești la teatru, dar să crezi totuși permanent că ți se arată un aspect dintr-o lume foarte reală și foarte contemporană, din păcate.

Mircea Alexandrescu

„ANCHETA”, de Al. Voitin

Data premierei : 15 martie 1963. Regia : Miron Niculescu. Scenografia : Mihai Tofan. Costume : Gabriela Nazarie. Distribuția : Marcel Angheliescu (Axinte); Gh. Cozorici (Ștefan); Irina Răchiteanu-Șirianu (Maria); Virgil Popovici (Banu); Raluca Zamfirescu (Rada); Eugenia Popovici (Florica); Al. Giugaru (Spiru); Dina Cocea (Yvonne); Gabriel Dănculescu (Birsan); Petre Pătrașcu (Chirilă); Virginia Ciupagea (Secretara).

Într-o dramatică noapte a anului 1943, în celula unei închisori, s-au întâlnit cîțiva oameni — biografii și profesioniști diverse și banale — cu un comunist. Această decisivă interferență a unor destine, care a modificat brusc și biografia respectivilor eroi, avînd consecințe majore în evoluția lor de peste ani, a constituit punctul de pornire al trilogiei dramatice pe care

scriitorul Al. Voitin a încheiat-o cu recenta-i lucrare — *Ancheta*. Cele trei momente scenice ale acestei ample fresce dramaturgice surprind de fiecare dată eroii într-un moment crucial, de maximă înțelegare istorică, în acerbe și ascuțite înfruntări sociale și psihologice. După noaptea grea a ilegalității, eroii lui Al. Voitin au fost surprinși în ziua de răscruce istorică

din preajma victoriei insurectiei armate, pentru a reapărea într-un alt moment greu de semnificații din istoria luptei proletariului pentru cucerirea puterii — în preziua actului naționalizării, la 10 iunie 1948. De aici, puternica capacitate de generalizare artistică a materialului dramatic, care de fiecare dată trimite ecoul întâmplărilor de pe scenă la istoria luptei partidului, la istoria luptei poporului pentru eliberare și pentru construirea vieții noi. Conflictul dramatic, care unește cu un singur și puternic fir cele trei etape scenice ale trilogiei, este, așadar, proiectat pe datele majore ale istoriei; el demonstrează înfruntarea ireversibilă dintre *oameni* și *neoameni*, dintre forțele înaintate și victorioase ale societății noastre și cele vechi și sortite pieirii. În acest sens, titlul generic al trilogiei — *Oameni în luptă* — fixează coordonata istorică pe care se axează materialul dramatic, poziția și perspectiva scriitorului în raport cu epoca — acest continuu fundal major al frescei. Dincolo de însemnătatea temei abordate și de inaugurarea îndrăzneată a formulei de amplă respirație tehnică a dramei ciclice, relevabilă se arată varietatea tipologiei umane, care cuprinde diverse straturi ale societății, într-o galerie de personaje cu autentice acte de identitate civilă. Subtil analist și creator de portrete durabile, Al. Voitin a urmărit, în aceste etape dramatice, evoluția câtorva personaje — aceleași — în devenirea, maturizarea și răsucirea destinelor lor, fixînd astfel în peisajul dramaturgiei noastre cîteva figuri de esențială răspîndire socială și tipic relief artistic: comunistul Axinte, muncitoarea Maria, profesorul Banu, sau — pe celălalt versant al valorilor umane — pe veșnicul fugăr în sinuasele întortocheri ale unei conștiințe mic-burgeze, Mihai, pe abjecul cîine de pază al regimului burghezo-moșieresc, Spiru, sau pe Yvonne, descendentă din blazonata spiță mușatină, adîncind, pe fiecare treaptă a trilogiei, trăsăturile lor tipologice, luminîndu-le profilul din diverse unghiuri ale analizei dramatice. În jurul acestor eroi — centrali —, în fruntăriile trilogiei lui Al. Voitin se definește și rămîne puternic conturată o altă galerie de tipuri, ale căror pitoresc și originalitate derivă dintr-o autentică cunoaștere a vieții, a atmosferei ce învăluie, în aburii ei caracteristici, fiecare moment istoric și dra-

matic dat. Negustorul ambulănt Zigu, cu neștirbita-i demnitate și cu umorul ce-i însoțește funciara tristețe, cîntăreața Flora, cu resursele ei de cinste, feciorul de casă boierească, Ion, ascunzînd sub livrea suflului argatului obidit și revoltat, sau vicleana și totodată naiva țigoveață Florica aduc la rampă o umanitate pestriță, dar cu valori profunde, apte să invite la concluzii filozofice asupra strivirii și mulțării elanurilor curate și generoase într-o lume strîmtă și urită.

Ancheta sau *Oamenii sînt oameni* constituie ultima parte a trilogiei, anunțînd definitivă sentință a istoriei, în lupta oamenilor pentru fericire. Din punct de vedere al simetriei construcției dramatice, căreia primele două piese i s-au supus cu rigurozitate în urmărirea contrapunctată a acelor două planuri sugerînd dualitatea forțelor istorice antagoniste, cea de-a treia parte, *Ancheta*, surprinde prin compoziție, prin ordonare dramatică. Unitatea locului acțiunii și timpul dramatic-limită, elemente specifice stilului lui Al. Voitin, s-au substituit acum prezenței unui comentator și directelor lui dialoguri cu publicul, într-o deliberată anticipare a faptelor scenice. Această prezență de inedit compozițional în trilogia *Oameni în luptă* nu se arată însă tributară vreunei mode dramaturgice, ci apare ca o necesitate impusă de structura materialului de viață și de organizarea lui scenică. Evocate din lumina limpede și puternică a zilei de azi, întâmplările ce se petrec în urmă cu 15 ani capătă, prin intermediul acestui comentariu, o exactă și totuși patinată distanță istorică, permițînd autorului ca, paralel cu relatarea faptelor dramatice, să tragă și concluziile etice și istorice cuvenite. Conducînd ancheta judiciară a crimelor săvîrșite în tagma cuprinsă de panică și derută a celor ce ocupaseră pînă acum caturile de sus (în lumea suprapusă de altădată), comunistul Ștefan aduce în fața publicului punctul de vedere, reflecțiile și implicațiile generalizatoare ale constructorului de azi, ale celui care, cu propriile-i mîini, a făurit istoria dramatică a acestor ani. În pofida titlului cu aluzii senzaționale, în *Ancheta* nu apare intrigă polițistă, misterul unei crime și căutarea vinovaților constituie suportul acțiunii, ci „ancheta”, investigația de ordin etic, procesul pe care comuniștii și oamenii cinstiți îl dresăază ticăloșilor, epa-

velor, care se mai împotrivesc desfășurării logice și logice a istoriei.

Autorul reconstituie, în tiparele dramei, atmosfera momentului respectiv, temperatura fierbinte a epocii, clocoțitul turbure al ultimelor afaceri veroase, — în care neoamenii se aruncau necețat, cu speranțe nebunești —, jocul aprig al pasiunilor vicioase și zvîrcolirile lor disperate, într-un contrast limpede cu siguranța, calmul, tăria și luciditatea comuniștilor, care organizează preluarea puterii economice, pregătind nașterea economiei socialiste. Pe acest fundal social se arată iarăși eroii cunoscuți, a căror evoluție urmează și de astă dată legile istoriei, supunându-se totodată imperatiivelor fiecărei individualități în parte. Axinte, Maria, Banu, Rada sau Ștefan se arată și de astă dată fideli caracterului lor, urmîndu-se determinările psihologice în noile situații dramatice în care sînt plasați. Involuția morală a lui Mihai Birsan se adîncește în noi linii sinuoase, complexe, realizîndu-se un interesant portret de renegat, de trădător al propriilor idealuri, care, singur și însingurat, nu-și poate afla nici liniștea, nici echilibrul. Știința dramaturgului de a conduce acțiunea, gradînd-o, de a sugera prin cîteva replici o biografie și de a construi un caracter (Florica, sau Chirilă, țărana-pucător, claustrat în țarcul strîmtelor sale interese, care-l doboară iremediabil), remarcată și în piesele anterioare, se dovedește și aici în deplină maturitate artistică. Am fi dorit însă în *Ancheta* o și mai subtilă analiză a raporturilor psihologice dintre eroii înaintați ai piesei, o relevare mai nuanțată a reacțiilor lor — și ne gîndim în primul rînd la dramatismul situației dintre Rada și Ștefan.

Acest conflict dramatic, de intensă acuitate, care înlănțuie pe Ștefan și pe Rada și, implicit, pe Maria și pe profesorul Banu, permitea o investigare mai complexă, mai amplă în ecouri subterane, a dramei particulare a eroilor — dramă care, în contextul împrejurărilor istorice date, s-a investit cu atributele semnificațiilor generalizatoare, istorice. Oarecum în afara conflictului este situat comunistul Axinte, care, dintr-un participant pînă acum direct la frămîntările, tribulațiile și reușitele oamenilor „care au tăcut“, „care au învins“, se află acum în postura unui martor activ, totuși martor la evenimente. Fără îndoială, prin ceea

ce rostește în scenă, Axinte deține și acum un rol important, major, în alcătuirea substanței mesajului — bogat în idei și sentimente — al trilogiei, rămînd unul din eroii ei caracteristici. Mărturie dramatică a unei epoci mărețe, trilogia lui Al. Voitin deține un loc însemnat în istoria dramaturgiei noastre actuale, respectivele piese figurînd cu consecvență în repertoriul multor teatre.

Spectacolul cu *Ancheta*, în premieră pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale“, încheie trilogia înfățișărilor scenice începute într-un mod exemplar cu *Oameni care tac*. Succulența caracterelor, veridicitatea faptelor dramatice, emoționantul adevăr al epocii au apărut pregnant și puternic în scenă, datorită jocului creator, omogen, al unei echipe alcătuite în majoritate din mari interpreți.

Sub îndrumarea regizorului Miron Niculescu, elementul senzațional al dramei, „cazul“ judiciar, a trecut, cum era și firesc, pe planul al doilea, adevăratele date ale conflictului structurîndu-se pe valorile ciocnirilor de caractere, pe înfruntarea ideologică deschisă. Fidelă tiparului scenic, profilului acordat Mariei în primele două piese, Irina Răchițeanu-Șirianu îmbogățește, cu nuanțări inflexiuni, bagajul spiritual al eroinei, luminînd cu simplitate și căldură interioară farmecul acestei activiste crescute din rîndul muncitoarelor neștiutoare de altădată. Superioritatea morală netă a Mariei Iliescu se reține și din tăcerile acțiunii, și din felul în care-l ascultă vorbind pe profesorul Banu, și din felul simplu, direct, în care acționează. Cu mult farmec scenic a realizat Marcel Anghelescu chipul comunistului Axinte, demonstrînd cît de folositoare e pentru actor cunoașterea vieții, a oamenilor înaintați, în relevarea, cu inesizabile amănunte artistice, a profilului unuia dintre ei.

Dacă Raluca Zamfirescu sugerează cu delicatețe și gravă frămîntare interioară profilul maturizat și înăspărit al Radei, iar Virgil Popovici creionează cu sobrietate, deși fără prea mult relief artistic, figura profesorului Banu, interpretarea lui Gheorghe Cozorici merită o atenție deosebită. Într-un rol dificil, de continuă pendulare între trecut și prezent, tinărul actor, care în ultimul timp se închisese într-un manierism convențional, și-a recîștigat aici prospețimea și simplitatea scenică, conducînd cu multă inteligență

artistică întreaga „anchetă”. Remarcăm totodată bogăția valorilor interpretative cu care actorii au investit trăsăturile personajelor negative. În rolul Yvonne, Dina Cocea realizează o rafinată compoziție, demascând cu subtilă sobrietate natura abjectă a unei „doamne care nu se amestecă în treburile bărbaților” și ilustrând, în acest personaj, corupția și cinismul unei întregi clase iremediabil distruse. Mica lichea Spiru a fost cu savoare realizată de Al. Giugaru, într-un dozat amestec de slugărnicie fățarnică și bestialitate feroce și primitivă. De asemenea, interesantă ni s-a părut compoziția lui Gabriel Dănciulescu în rolul lui Mihai Birsan, actorul aducând în scenă un imens zăcămint de tristețe neputincioasă, de autodezgust al trădătorului; el concretizează discret sentimentul disperării omului rămas singur fiindcă și-a înșelat idealurile. Convingătoare a fost și apariția lui P. Pătrașcu (Chirilă), care a schițat, în scurte momente scenice, caracterul hirsutului chiabur, firea lui violentă, orizontul său limitat.

În această demonstrație de izbînzii actricești și interpretări valoroase se înscrie ca o deosebită creație jocul Eugeniei Popovici, în rolul episodic al Floricăi. Revenim iarăși la banalul adevar: nu există roluri mici... Eugenia Popovici a dat personajului un contur cu totul surprinzător, un relief scenic deosebit, oferind un exemplu de compoziție realistă.

În acest spectacol armonios, în care muzica de scenă a Felciei Donceanu s-a arătat funcțională și dramatică, ne-a uimit decorul lui Mihai Tofan, care — atît în *Oameni care tac* cît și în *Oamenii înving* — contribuisese în mare măsură la realizarea atmosferei din scenă, a ambianței plastice. De astă dată, decorul, banal, se arată chiar supărător vederii, prin lipsă de gust și de fantezie.

În pofida acestei neîmpliniri, *Anche-ta* se înscrie ca un succes al primei noastre scene pe drumul reprezentării unui valoros ciclu dramaturgic.

Mira Iosif

TEATRUL „LUCIA STURDZA BULANDRA“

„CEZAR ȘI CLEOPATRA” de George Bernard Shaw

Data premierii: 9 martie 1963. Regia: Lucian Pintilie. Decoruri: Paul Bortnovski. Costume: Valentina Bardu. Distribuția: George Mărutză (Zeul Ra); Marius Pepino (Belzanor); George Andreescu (Persanul); Gheorghe Oancea (Pel Affris); Geo Dimitriu (Sentinela nubiană); Fory Etterle (Cezar); Ileana Predescu și Anca Verești (Cleopatra); Nelly Sterian (Ftataita); Gheorghe Aurelian (Pothinus); Dumitru Onofrei (Theodotus); Gheorghe Colceag (Ptolomeu); Vasile Boghiță (Achilas); Gheorghe Ghiulescu (Britannus); Petrică Gheorghiu (Rufio); Mircea Bașta (Lucius Septimius); Emil Reisenauer (Soldatul rănit); Septimiu Sever (Apolodor); Petrică Vasilescu (Sentinela romană); Gheorghe Iorgulescu (Centurionul); Alexandru Martinescu (Muzicantul); Rodica Suciu (Charmian); Mihaela Juvara (Iras); Traian Petruț (Majordomul); Mircea Gogan (Hamalul); Doina Mavrodin, Beatrice Biega-Kavassi, Isabela Gabor (sclavele Cleopatrei).

Orice piesă de Shaw este un edificiu complicat și bizar, plin de ascunzișuri și surprize, un labirint de contradicții extrase din realitate și analizate în așa fel încît cititorul să fie obligat să pătrundă mereu mai adînc în esența proceselor expuse, prin neîntreruptă dezbateră. Principiul constant al creației ironistului irlandez este polemica — atît în fondul operelor sale, care demască falsitatea ideologiei burgheze în cele mai variate aspecte ale ei, cît și în forma lor, care neagă cu strălucire falsele tradiții ale artei burgheze. *Cezar și Cleopatra* este, în primul rînd, un pamflet politic de actualitate. Trimiterile satirice

la moravurile colonialiștilor britanici (și nu numai britanici) abundă; pasajele care atacă puritanismul se întîlnesc mereu; replicile care demască politica imperialistă ne întîmpină chiar din prolog, unde însuși zeul Ra explică avuția claselor dominante prin jefuirea sistematică a săracilor.

Dar actualitatea nu se confundă aici cu o dezbateră absolut anistorică, în care antichitatea să slujească doar ca decor. Ceea ce derutează în text nu este absența trecutului, ci permanenta confruntare a prezentului cu acest trecut. Evocarea este neobișnuită, pentru că ea însăși este activă, polemică. Dacă, de pildă, Shaw descrie

vechile credințe ale egiptenilor în Nil, pisici negre, pisici albe și porumbește albastre, el o face pentru a ironiza gândirea oamenilor de atunci, dar mai ales pentru a lovi în superstițiile perpetuate pînă astăzi : Cleopatra așteaptă ca Nilul să-i răspundă cu bătaii în masă și Cezar se miră cum, în anul 707 al Republicii, oamenii mai pot crede asemenea naivități !

În notele finale despre piesă, Shaw scrie, cu dispreț : „Singurul mod de a scrie piese care dau marelui public impresia antichității este acela de a face personajele să vorbească în versuri albe și de a se abține de la orice aluzie la vapor și telegraf...” Anacronismele din *Cezar și Cleopatra* au, printre altele, și acest rol : a dovedi că actualitatea și caracterul istoric al unei creații nu sînt contradictorii și nu se limitează la date pur exterioare. Shaw își permite să negligeze sau să forțeze cu bună știință aparențele și detaliile ; el se întoarce cu două mii de ani în urmă, pentru a se confrunta cu spiritul timpurilor de atunci și a medita asupra semnificațiilor filozofice ale istoriei și nu pentru a reface, în mod ilustrativ, o imagine tradițională a acelor vremuri.

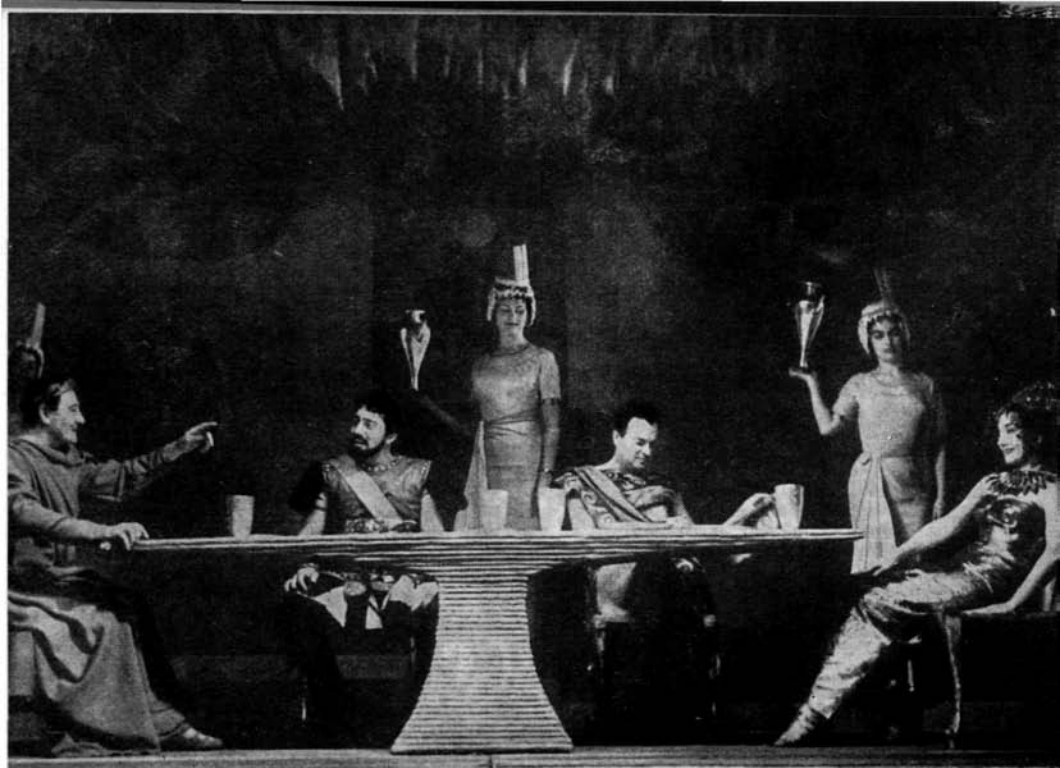
De aici, originalitatea pieselor istorice ale acestui dramaturg, care mai mult pare să se joace de-a istoria decît să o evoce. Dar asta nu înseamnă că el nu simte farmecul istoriei, că nu gustă savoea specifică evenimentelor și moravurilor de demult. Glumind despre Cezar, Egipt, Cleopatra, Shaw nu rămîne rece : paradoxurile lui sînt cu atît mai scintilietoare, jo- cul trecut-prezent cu atît mai seducător cu cît sensibilitatea scriitorului vibrează mai puternic la ceea ce este captivant și generator de emoție în istorie. Sensurile contemporane capătă vigoare tocmai datorită acestor contraste violente între nuanțele trecutului și culoarea prezentului. Scrierile lui Shaw nu numai că sînt străine de contemporaneizarea vulgară, ci reprezintă un adevărat examen al trecutului din punctul de vedere al intelectua- lului modern. De aceea, actualizările simpliste pot lipsi aceste texte, în spectacole, de dimensiunea lor poetică. Căci, dacă scriitorul nu respectă litera istoriei, el se apropie totuși de ea cu adîncă înțelegere. O „desolemnizează”, dar nu o „depoitează”.

Raportul lui față de tradițiile tea- trului istoric este asemănător cu ra- portul său față de istorie. Ca și alte

texte inspirate din istorie, *Cezar și Cleopatra* constituie un protest împo- triva falselor tradiții ale teatrului ro- mantic, în care eroii erau înfățișați ca supraoameni, vorbirea firească era în- locuită prin declamație, acțiunea prin agitație grandilocventă. De aceea, Shaw se grăbește să anunțe încă din prolog că, în contrast cu opiniile răs- pîndite, vom vedea oameni ca și noi, care vorbesc ca noi, trăiesc ca noi, nu sînt nici mai răi, nici mai buni, nici mai înțelepți, nici mai proști decît noi. Dar protestul nu îl împiedică pe dra- maturg să folosească în chip nou pro- cedeele viabile elaborate de vechea dramaturgie istorică. Peripețiile, bo- găția de fapte, răsturnările bruște în acțiune, veștile primite în ultima cli- pă etc. — întreg arsenalul de clasice lovitori de teatru — acționează con- stant în piesele lui Shaw. Scriitorul împrumută de la melodramă și de la teatrul romantic o anume tehnică a senzaționalului, pe care o înobilează. Cezar e de mai multe ori împresurat și de mai multe ori se salvează în chip năstrușnic. Cleopatra o trimite pe Ftatatita să-l ucidă pe Pothinus ; mai tirziu, jignită de Rufio, îl ame- nință și pe acesta cu moartea ; cînd perdeaua se ridică, la sfîrșit de act, Ftatatita zace cu beregata tăiată pe treptele altarului. Toate aceste efecte nu sînt aduse în scenă doar în glu- mă ; dramaturgul apelează la ele fiind- că-l pasionează acțiunea și fiindcă este înzestrat cu un acut simț teatral.

*
* *

Actualitatea comediei nu se epuizea- ză în numeroasele trimiteri la prezent — oricît de însemnat ar fi sensul a- cestora —, ci este o actualitate de con- cepție, așezată la temelie întregii pie- se. Aici trebuie să vorbim, în primul rînd, de absolutul antidogmatism al dramaturgului, care nu a idealizat niciodată nimic și nu a acceptat nici o schemă. Shaw este unul dintre pri- mii mari scriitori cu desăvîrșire laici, cu desăvîrșire străini de acele deprin- deri idolatrie pe care le-a generat re- ligia și care au pătruns foarte adînc în modul de gîndire european, dînd naștere tendințelor de absolutizare a convingerilor, spaimei de contradicții, panicii în fața dialecticii. Într-un cu- vînt, dogmatismului. Shaw supune fie- care idee și fiecare fapt la un examen



Moment din spectacol

lucid, și de aceea este un mare clasic al gândirii artistice contemporane.

În parte parodie, în parte evocare, în parte povestire de aventuri, dar totdeauna dezbatere polemică, piesa se construiește în jurul unui simbul de sensuri grave, rostite sobru, fără tremolo. Dramaturgul caută, peste un interval de douăzeci de secole, o unitate de sens a istoriei. Scopul lui este acela de a distruge orice iluzii, orice idealizări consolatoare, furnizate de istoriografia burgheză pentru adularia și liniștirea conștiinței filistinilor. „Toată sălbăticia, barbaria, toată acea epocă a tenebrelor, despre care știm că a existat odată, există și astăzi...“, afirmă el în însemnările despre piesă. Aceeași idee o dezvoltă de mai multe ori Cezar cînd perorează despre politica crimei. Desigur, nu putem împărtăși scepticismul scriitorului care ajunge să nege progresul. Dar cine a trăit al doilea război mondial nu poa-

te să nu se ralieze protestului lui împotriva cruzimii. Despuind trecutul și prezentul de gloriile false, Shaw înfățișează esența mai mult decît brutală și prozaică a unor evenimente deloc glorioase în șirul singeroaselor și neîmpăcatelor conflicte de clasă.

În funcție de această concepție, se definesc și paradoxurile personajelor. Căci în dramaturgia lui Shaw paradoxul este mult mai mult decît un artificiu de dialog; el constituie un mod de caracterizare, un mijloc de a demonstra și analiza contrastul dintre ceea ce par și ceea ce sînt eroii, conflictul dintre ce gîndesc și ce fac ei, contradicțiile prin care se manifestă diferite firi omenești.

Politicienii, potențații și militarii egipteni sînt cu toții plini de orgoliul originii lor supraumane — „coborîtori din zei“ — și al străvechii lor civilizații, atitudine în contradicție atît cu mizeria unei vertiginoase decăderi, cît

și cu propriile lor interese și metode de politică, care urmăresc numai cumului maxim de bunuri obținute prin indiferent ce mijloace. Ei nu se îndoiesc că, dacă îi vor oferi lui Cezar capul lui Pompei, vor obține bunăvoința învingătorului, judecând în funcție de psihologia caracteristică lor. Romanii, preținși civilizatori, apar în toată strălucirea celei mai autentice grosolăanii cazone. Și pentru a corecta sinceritatea lor brutală, Shaw plasează alături de ei pe Britannus, cea mai directă imagine a parlamentarismului britanic, veșnic preocupat să îmbrace jaful cuceritorilor cu aparențele grandorii și justiției.

Cleopatra, mai puțin complicată decât alte personaje, dezvăluie, sub seducătoarele aparențe ale tinereții, chintesența egoismului. Prezența ei în piesă este și ea, într-o măsură, paradoxală: căci eroina există pentru a contrazice așteptările pe care spectatorii le-ar putea nutri, conform tradiției, și pentru a demonstra că, într-o lucrare inspirată din campania lui Cezar în Egipt, pasiunea poate lipsi, dar nu pot lipsi raporturile politice dintre doi oameni politici cum erau Cleopatra și Cezar. În orice caz, intriga amoroasă poate însemna atât de puțin în cânt, încă înainte de a pleca, Cezar s-o uite pe Cleopatra.

În acest caleidoscop de contradicții se reliefează dominant paradoxul lui Cezar, firește al celui Cezar pe care l-a imaginat Shaw și care nu trebuie identificat în totul cu cel din istorie. O scenă din actul IV transpune direct în acțiune acest paradox. Înconjurat de dușmani și vremelnice părăsit de prieteni, Cezar rostește cuvinte amare și se refugiază într-o senină pasivitate. Stoic, el meditează despre zădărniciia speranței: „Și așa mai departe, pînă la sfîrșitul timpurilor, crima va naște crimă, totdeauna în numele lui Dumnezeu, al dreptății, al onoarei, al păcii, pînă cînd, în sfîrșit, setea zeilor va fi potolită și ei vor crea o seminție nouă, care să înțeleagă...” Dar, deodată, află că-i sosesc ajutoare: stoicismul este instantaneu uitat, înțeleptele maxime despre măceluri par să nu fi fost rostite niciodată, și Cezar se aruncă voios în luptă. Să fi fost înțelepciunea lui o poză? Poate, într-o anumită măsură: nu o poză de cabotin mărunț, dornic să-și eplateze semenii, ci involuntara și, în felul ei, sincera înșelăciune pe care un geniu o practică în primul rînd față de sine,

încercînd să se convingă că asemenea este o hotărîre a lui și nu atitudine la care îl obligă realitatea.

Dar aceasta este doar o nuanță. Paradoxul personajului e mult mai cuprinzător. Cezar e singurul om pe deplin lucid din piesă, singurul erou care nu se lasă ispitit nici de „măreție”, nici de bunurile materiale, și nu ascultă nici de pofta de război. Crimele îi repugnă și el încearcă să le înfrîneze, firește, fără a-și închipui că poate ține singur piept cruzimii unei lumi. El știe că, în timpul lui, și multă vreme după aceea, istoria se va clădi pe jafuri și asasinat. Și, cu toate acestea, acționează, se lasă prins în joc, și nu indiferent, ci cu pasiune, cu voluptate! Există în acest caracter un principiu creator, care se manifestă în ciuda tristei lui lucidități. „...Ceea ce s-a spus că ar fi fost ambiția lui nu era decât un instinct de explorator. Cezar a fost mult mai aproape de Columb sau de Franklin, decât de Henric V” — afirmă autorul. El prezintă pe primul împărat roman ca pe un spirit care a înțeles superioritatea noii Rome asupra celei vechi și care are absolută nevoie să lucreze pentru realizarea noilor relații, pentru a-și putea fructifica talentul.

Desigur, Shaw își admiră eroul, dar admirația lui nu devine idolatrie. Dramaturgul ironizează orgoliul veșnic însetat de elogi al lui Cezar, cochetăria lui de orator, îi arată chelia, reumatismele și micile vanități de seducător îmbătrînit, îi ia în deridere capriciile. Dar, după cum anacronismele nu știrbesc valoarea meditației istorice, aceste slăbiciuni nu umbresc adevărul eroului. Cezar ilustrează o idee care a dominat toată opera dramaturgului și pe care acesta avea s-o exprime foarte clar peste patruzeci de ani, vorbind despre sine însuși: „Shaw face politică avînd dispoziția unui om care ajută un cîine șchiop să sară o barieră, deși e convins că bariera e de netrecut... Convingerea lui, pe care nu o ascunde, este că problemele legate de complexitatea civilizației moderne depășesc cu mult capacitatea noastră politică și s-ar putea ca noi să nu le rezolvăm niciodată... Evoluția creatoare poate să ne înlocuiască; dar, așteptînd asta, trebuie să muncim pentru a supraviețui și a ne dezvolta, ca și cum am fi ultimul cuvînt al creației. Defetismul este cea mai jalnică politică.” (*Portretul meu, așa cum ar fi trebuit să-l facă Frank Harris.*)

Scepticismul bătrînului irlandez se dovedește astfel mult superior scepticismului altor scriitori ai lumii burgheze în descompunere: Shaw crede în energia umană, crede în muncă, știe să accepte inevitabilul, fără să se văicărească. El e mai sănătos, mai plin de vitalitate și mai uman decît mulți din urmașii lui.

*
* *

În spectacolul de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, regizorul Lucian Pintilie a căutat să nu elimine istoria din scenă. El a procedat bine și atunci cînd nu a acoperit ceea ce este dramatic în text printr-o supraincercare cu gaguri, a optat just cînd a respins ideea unui spectacol de superficială parodie. În montare se distinge clar analiza aprofundată și multilaterală a textului. Este limpede că Pintilie încearcă să atace teatrul romantic folosind împotriva lui chiar armele pe care i le pune la dispoziție tradiția. Și este bine că el păstrează măsura, că nu se aventurează în actualizări barbare, că respectă poezia discretă a textului. Constatăm încă o dată originalitatea acestui director de scenă care nu se lasă antrenat de modă (mania gagului este, firește, o modă), ci caută cu perseverență un drum al său. Acest drum este de data aceasta cel mai serios în raport cu textul, dar și cel mai greu, presupunînd deplină stăpînire a tuturor elementelor scenice. În realizarea spectacolului intervin însă inconsecvențe, și acestea îi sparg unitatea.

Foarte frumos este decorul lui Paul Bortnovski — simplu, impregnat de acea poezie a trecutului, care este atît de puternic prezentă în text. El încintă prin echilibrul marilor volume și prin armonia cu explozia de culori a costumelor; în ciuda masivității, aceste decoruri sînt concepute în așa fel încît să poată fi deplasate cu relativă ușurință și să nu îngreuneze ritmul spectacolului.

Dintre actori, Ileana Predescu este cea care izbutește cel mai bine să țină pasul cu autorul și regizorul. Interpretarea ei, lucrată cu finețe, descrie subtil maturizarea politică a Cleopatrei, la început copilă, în final — adevărată regină. Actrița pune în valoare multiplele fațete ale personajului, fără să-l idealizeze și fără să se

teamă de ceea ce o face ridicolă pe eroină. Jocul ei are calități rare: precizia, măsura, umorul. El este străin de replicile rostite „în general“, de declamație, de atitudinile întîmplătoare, nejustificate, și se definește în funcție de relațiile și de comunicarea cu celelalte personaje. Fiind concret temeinic împlîntat în realitatea acțiunilor scenice, acest joc este, în același timp, un mod de comentare a personajului. Ileana Predescu știe să-și ironizeze eroina cu discreție și măsură, prin întreaga ei atitudine, chiar atunci cînd tace. Plastica actriței a fost îndelung studiată, ea se distinge prin grație și evocă vechile creații egiptene. Toate acestea conferă interpretării actriței eleganță și stil, apropiînd-o mult de caracteristicile dramaturgiei lui Shaw.

Fory Etterle pune în slujba partiturii lui Cezar o tehnică îndelung exersată. El parcurge cu virtuozitate textul. Dar interpretarea lui este mai puțin înrădăcinată în realitatea relațiilor și împrejurărilor scenice, ea tinde mai mult spre recitare decît spre acțiune. De aceea, Cezar este prezent în scenă mai curînd prin ecoul meditațiilor lui; nu simțim farmecul contradictoriu al caracterului imaginat de autor. I se poate imputa actorului o anume lipsă de curaj; de vreme ce Shaw nu s-a temut că reumatismul și chelia îl vor minimaliza pe general, de ce să-l lipsească actorul de orice mic gest omenesc, atît de necesar pentru a demonstra ideea lui Shaw, care afirmă că eroii erau oameni ca și noi?!

Restul distribuției, cu excepția uneori a lui Petrică Gheorghiu (Rufio) și a lui Gheorghe Ghițulescu (Britannus), nu reușește să se adapteze stilului comediei. În unele interpretări transpare tiparele unor obișnuințe care, în alte piese, pot să-i slujească pe actori, dar aici se dovedesc rigide. Așa se întîmplă cu Nelly Sterian (Ftatatita), la care intențiile ironice rămîn abia schițate, sau cu Gheorghe Aurelian (Pothinus), prea grav în retorică. Puțini dintre interpreți știu să minuiască acele miraculoase arme moderne care sînt ironia și autoironia. A-l juca pe Shaw nu înseamnă doar a reprezenta niște personaje mai mult sau mai puțin atrăgătoare, mai mult sau mai puțin inteligente, dar și a executa un joc spiritual, comentînd permanent acțiunile și gîndirea personajelor prin întreaga interpretare. Ceea ce îi reușește,

în unele scene, lui Septimiu Sever (Apolodor).

Inconsecvențele apar și pe alte planuri. Dacă, de pildă, costumele soldaților egipteni din primul tablou și veșmintele de ceremonie ale Cleopatrei sînt caricaturizate, costumele din celelalte acte rămîn străine de intențiile ironice, devenind uneori chiar prea fastuoase. În unele mizanscene, ca și în unele gesturi și intonații ale interpreților, se citește limpede intenția de parodiare a șabloanelor teatrului romantic, dar alte momente sînt amorfе, lipsite de culoare (mai ales în actul III) și contrazic direct stilul piesei.

Regizorul a căutat să atace grandilocvența, chiar cu armele ei, satirizînd-o dinăuntru. Dar dacă aceste arme nu sînt deplin stăpînite, ele se pot întoarce împotriva intențiilor celui care le folosește, revenind la acea imagine găunoasă a grandorii istorice, pe care spiritul contemporan nu o mai poate accepta. Spunem adeseori că, pentru actorii noștri, este absolut necesar exercițiul repertoriului clasic. Dar iată că, după *Cercul de cretă caucazian*, *Cezar* și *Cleopatra* demonstrează că regizorii tineri au nevoie de an-

trenamentul marelui spectacol inspirat din istorie.

Cu inconsecvențele și incertitudinile sale, montarea de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” dovedește încă o dată cît de stringent necesar este pentru actori și, în general, pentru teatrele noastre, exercițiul constant al marii dramaturgii. Un asemenea exercițiu nu se poate realiza decît în cadrul unei anumite continuități în reprezentarea operelor diferiților dramaturgi. Or, la noi, s-a jucat Shaw sporadic, fără prea mult discernămint în alegerea textelor, și aceasta este principala cauză pentru care interpreții nu se pot adapta decît cu greutate stilului acestui dramaturg. Problema este mai importantă, ea nu se reduce la necesitățile de antrenament ale actorilor, ci este o problemă de cultură teatrală. În funcție de modul în care sînt reprezentate operele diferiților dramaturgi, publicul își formează gustul și opiniile. Reprezentarea consecventă, poate chiar pe cicluri, a teatrului lui Shaw pe scenele noastre este necesară și publicului, și actorilor, și regizorilor.

Ana Maria Nartî

TEATRUL DE STAT DIN PLOIEȘTI

„ȘAPTE PĂCATE” de Mircea Crișan, Al. Andy și Radu Stănescu

Recenta premieră ploieșteană a prilejuit publicului o surpriză: pe scena unui teatru „serios” a prins viață nu un spectacol obișnuit în trei sau patru acte, adevărată desfășurare de forțe actoricești, ci o suită de scenele, de tablouri satirice, îmbrinate printr-un abil comperaj — un spectacol bazat numai pe text, și nu agrementat, ca la estradă, de dans și de muzică, fără momente de recreație, în care intenția, tema, adresa să-și ia vacanță, lăsînd spectatorului prilejuri de „destindere”. Surpriza a cucerit publicul, încîntîndu-l prin adierea de prospețime a noutății, prin calitatea satirei, dar mai ales prin ecoul direct al actualității.

Șapte păcate este, după cum mărturisesc autorii în programul de sală, o ofensivă împotriva acelor „păcate” care, „chiar dacă nu sînt cuprinse în

paragrafele codurilor, trebuie totuși supuse judecății opiniei publice”.

Interesul de care se bucură această formulă de spectacol își are rădăcinile și în tradiție. Pentru că sceneta, monologul satiric, ca atare, au un izvor străvechi, care poate fi urmărit de la începuturile teatrului nostru. Există apoi, în cultura noastră, o îndelungată operă de educare a gustului publicului pentru teatrul satiric, bazată, evident, pe o receptivitate particulară a poporului nostru față de acest gen, pe o incontestabilă predispoziție pentru glumă și ris a spectatorului. Iată de ce spectacolul — care se mărturisește și un rod al vizitei în țara noastră a trupei Teatrului de miniaturi din U.R.S.S., conduse de Arkadii Raikin — s-a bucurat de o sinceră adeziune a spectatorilor; și dacă mai sînt multe de făcut pentru a atinge înălțimea



Toma Caragiu în „Prezentatorul“

În dreapta: Toma Caragiu în „Pescarul“; „Blajinul“; „Nebunul“; „Cinci minute om“

modelului, nu putem totuși să nu aplaudăm, laolaltă cu spectatorii, pe Mircea Crișan, Alexandru Andy și Radu Stănescu, pentru inițiativă.

Suita de miniaturi alcătuind textul spectacolului *Șapte păcate* evită, de multe ori, căile bătătorite, încercînd să nu reia nici măruntele teme mult dezbătute în spectacolul de revistă sau în emisiunile de umor ale radioteleviziunii, nici facilele rezolvări care le însoțesc de obicei. Ele nu reiau nici tematica teatrului leningrădean, ci reușesc, cu modestia care stă bine primilor pași, să se situeze pe coordonate specifice; subiectele, clare, fără pretenții filozofice, sînt de natură să trezească interesul spectatorului și să-l educe, amuzîndu-l. Unele dintre aceste miniaturi demască periculoase tare de caracter, cum ar fi carierismul („Atît am avut de spus“); altele lovesc în plin vicii de însemnătate socială: „Ne-

bunul“, „Control de calitate“, „Fără suprapreț“.

Evident, miniaturile nu se situează, toate, la aceeași înălțime a rezolvării artistice. Cele mai bune dintre ele atestă însă un ochi ager, capacitatea de a creiona, rapid și ușor, din numai cîteva replici, o variată tipologie, precum și o generoasă vînă de umor subtil, de bun-gust. Trei dintre miniaturi — „Un fiu model“, „Pescarul“ și „Nebunul“ — reprezintă, prin expresia concentrată (a unui conținut, bineînțeles, valoros) mici „modele“ ale genului, primele două construind un personaj, o viață, o atmosferă, în cîteva minute. „Peronul“ și „Zi de spălat“ — pîrînd amabil exercițiu de tipologie — reconstituie, în joacă parcă, o întreagă lume de interese mărunte, cotidiene, revindicînd, cu arma orbitoare a reflectoarelor, dreptul purității de a pătrunde în toate ungherele vieții omului de azi. „Radiografia“ gîndurilor nude ale meschi-



nului „referent II” Scurtu („Atît am avut de spus”) și a „principiilor” chiu-languiului și superficialului Jenică („Control de calitate”), înfățișate fără protecția eternelor pretexte și subterfugii, așa cum rareori oamenii au curajul să și le automărturisesc, prezintă o tendință originală de asanare morală pe calea artei. Din suita miniaturilor se încheagă și figura unui personaj cumsecade (un rezonneur modern, înfățișat ca prezentator), care „își dă cu părerea”, cînd cu o blîndă îngăduință, cînd cu o necruțătoare ironie — personaj susceptibil să trăiască pe scenă și în afara acestui spectacol. Se practică, cu evident succes, arta replicii definitorii, a replicii-sinteză psihologică, care se reține, devenind un bun de largă circulație, asemenea anecdotelor („Chiar! Ce-mi trebuie?!”, de pildă...)

Încercătura de idei și substanța artistică a textului nu s-au dovedit însă suficiente de dense pentru un spectacol de peste două ore, pe alocuri ele rarefiindu-se, pîlînd. „Unul care are timp” are un aer vetust; „Ce dulce e ea” nu are valoare de generalizare, vizînd mai degrabă un caz izolat, de incurabilă imbecilitate. „La Aprozar” pornește de la o intenție justă, dar se rătăcește pe drum, sîngeata nimerind departe de țintă.

Astfel de nereușite parțiale nu umbresc însă valoarea acestei prime realizări, cu atît mai mult cu cît, prin specificul său, un asemenea text este menit să se reînnoiască și să se îmbogățească neconștient, pe măsură ce viața indică noi probleme care solicite condeiul autorilor.

Aducînd pe scenă acest spectacol (regia — Alexe Marcovici), Teatrul de Stat din Ploiești a realizat un lucru meritoriu, o experiență interesantă, în care se pot descifra multe învățăminte utile formării actorilor săi pe linia unui stil de joc modern, concentrat spre o maximă expresivitate, printr-o mare economie de mijloace.

În decorurile mai mult schițate, adecvate, prin simplitate, genului, ale lui Valeriu Moisescu, spectacolul și-a găsit un ritm alert, și a izbutit să aibă un fir conducător, menit să dea unitate întregului. Colectivul de interpreți a servit textul cu entuziasm; și dacă justificata lipsă de experiență în ceea ce privește exigențele acestui gen — reclamînd un îndelungat antrenament individual și de echipă —

a făcut ca actorii să nu reușească întotdeauna în conturarea tipurilor, pe parcursul atît de limitat și în economia atît de severă ale cite unui rol, aceasta se datorește, în bună parte, și modalității alese de regia ploieșteană, care, preferînd o posibilitate din multe pe care le oferă textul, a construit spectacolul aproape în întregime pe un singur actor. Am reținut totuși aparițiile lui Aristide Teică, Moț Ne-goescu, Ginei Trandafirescu.

Întreaga greutate a reprezentației a apăsător pe umerii actorului Toma Caragiu, care a realizat suita rolurilor principale și monologurilor, plus comperajul. Conștient de riscurile unei interpretări diluate, „acceptabile”, dar lipsite de relief, în întreg spectacolul, el a ales modalitatea de a selecta acele momente care ofereau „spațiu” de desfășurare temperamentalului său artistic, și a neglijat, pare-se în mod deliberat, restul. Și am asistat la un fenomen interesant: în contact cu puternica personalitate a artistului, personajul principal al textului s-a transformat: blajinul comentator și-a pierdut naivitatea, zîmbetul său amar a cîștigat incisivitate, ironia lui marcînd o poziție de superioritate morală și intelectuală evidentă și declarată asupra „lumiilor celor șapte păcate”. În „Nebunul” și „Pescarul”, Toma Caragiu a realizat o demonstrație de virtuozitate actricească, compunîndu-și micile roluri cu un remarcabil simț al detaliului expresiv. În interpretarea sa, monologul „Un fiu model” a devenit momentul grav al spectacolului, din care a răzbătut o amărăciune purificatoare, aspră, adînc omenească, o neiertătoare minie împotriva dezumanizării. O singură nereușită marchează actorul în această seară, în care cheltuește cu atîta generozitate voce, gestică, mimică, pantomimă și însușiri de transformist: monologul „Ce dulce e ea”; insipidului personaj din text — actorul neștiind să fie pur și simplu insipid — i s-a substituit o mască cu totul neinspirată.

Din păcate, interpretarea nenuanțată și lipsită de poziție critică a actorului Ștefan Chivu a împiedicat deplina valorificare a unuia dintre momentele importante ale spectacolului („Atît am avut de spus”).

Spectacolul — de actualitate — ar fi pretins însă o concepție regizorală în permanență pe măsura textului, neadmițînd nici o clipă jocul în oglindile înșelătoare ale „eternului uman”,

„eternului feminin“. Oamenii acestor miniaturi trăiesc în 1963, ne sînt uneori tovarăși de muncă, alteori vecini de bloc. Pe scenă, unii dintre ei au apărut cumva decontemporaneizați; o grimă și o costumație împovăraătoare, de pildă, asociate unui joc insuficient de simplu, de modern, au executat o „mutație“ în timp a personajelor în tablourile „Zi de spălat“ și „Un soț inventiv“. Anumite rezolvări regizorale au contravenit tonului general, de bun-gust, al spectacolului;

astfel, finalul scenei „Căsătorie-fulger“ frizează vulgarul. Asemenea scăderi au făcut ca în cursul reprezentației să rămînă, pe lângă reușitele semnalate, momente albe, lipsite de nerv.

Munca depusă pentru montarea spectacolului *Șapte păcate* trebuie socotită un început merit să trezească interesul atît al scriitorilor cît și al teatrelor pentru acest gen, apt să se bucure de popularitate.

Ileana Popovici

TEATRUL SATIRIC-MUZICAL „C. TĂNASE“

„CA LA REVISTĂ“ de Horia Șerbănescu, Sadi Rudeanu, Stelian Filip, Grigore Pop și Ion Ruș

Teatrul de revistă s-a desprins, în general, de pozițiile învechite față de substanța artistică a genului: a abandonat scheme, clișee, modalități desuete, aflate în contradicție cu noua realitate ce se cere reflectată, cu rolul și cu locul acestui teatru în ansamblul culturii noastre teatrale. Odată cu recuzita și cu decorurile prăfuite, au fost trecute în magazia cu vechituri și glumele în doi peri, și scenele siropoase, și vulgaritatea.

Noua premieră, *Ca la revistă*, se situează pe această linie ascendentă. Textul (Horia Șerbănescu, Sadi Rudeanu, Stelian Filip, Grigore Pop și Ion Ruș) poartă, în bună măsură, amprenta actualității. Spectacolul se desfășoară alert și se urmărește cu plăcere. Există câteva momente satirice reușite. Sceneta „Fantomele din... bulevard“, de pildă. Aici, deși satira vizează câteva tipuri des și de multă vreme exploatate în scris sau pe scenă, de către umoriștii noștri, nu se creează impresia de „lucru văzut“. Comicul nu se mai sprijină pe argoul folosit de personaje, pe cîmilituri de bulevard puse cap la cap, cu sau fără coerență, și care, atunci cînd nu erau nocive, erau, în cel mai bun caz, de un comic ieftin și inefficient. Ridicolul tipului de bulevardist apare de astă dată organic, intrinsec personajelor, dezvăluite și satirizate în esența lor socială. În „Hai să te fac un tribunal“, apucăturile procesomane, străine normelor de conduită socialistă, sînt satirizate de ase-

menea în chip reușit. În rolurile celor două femei maniace, care își petrec aproape tot timpul pe sălile tribunalelor, exasperînd autoritățile prin plîngerile lor absurde, Puiu Călinescu și I. Brandea au reușit, dincolo de comicul travestiurilor, să creeze, cu mijloace caricaturale, dar nu șarjind, două tipuri care se rețin.

Mai sînt în spectacol și alte momente reușite: „Deșeuiri la... birou“; cupletul „Școala de șapte ani... de acasă“ (interpretat de Didi Ionescu cu multă vervă, dar cu unele efuziuni temperamentale nu îndeajuns dozate). Nu pot trece însă neobservate unele nereușite. Sceneta „Teatrul antic“, bunăoară, care încearcă să satirizeze locatarii care nu-și îndeplinesc îndatoriri elementare față de administrația blocului (în locatarul recalcitrant, Puiu Călinescu), deși concepută original, își pierde pe parcurs forța și adresa satirică.

O altă scenetă în care obiectivul satirei se pierde pe drum este „Medic de divorțuri“. Aici, personajul incriminat — un soț flusturatic — apare înzestrat cu un farmec pe care nu-l au adeseori nici personajele pozitive și este tratat cu o amabilă îngăduință. Am cita, la acest capitol, și momentul „La maternitate“ — o scenetă în care ideea e mult diluată și unde reapare o situație care a reținut prea des atenția autorilor de revistă, oferindu-le posibilitatea realizării unor momente comice cu un efort artistic minim.



Sus - Horia Șerbănescu și Puiu Călinescu ; jos - Luigi Ionescu



Regia spectacolului (B. Fălticineanu și Nicolae Frunzetti), pe lângă preocuparea manifestată și cu alte prilejuri în ceea ce privește ritmul, diversitatea prezentării momentelor scenice, minuirea meșteșugită a procedeele de tehnică scenică proprii estradei, vădește de astă dată și o mai atentă muncă cu actorii. În afara cuplului de certă popularitate format din Radu Zaharescu și Horia Șerbănescu (primul și compozitor, cel de-al doilea — interpret care, deși abordează în cele mai multe cazuri tipuri asemănătoare, le rezolvă în chip variat, cu mijloace comice fine), am reținut cu deosebire pe Puiu Călinescu, a cărui interpretare ni s-a părut mai cizelată, mai atentă la definirea caracterologică a personajului și mai puțin stăpînită de ticuri și de preocuparea pentru „efecte” sigure la public. I. Antonescu-Cărăbuș însă nu a fost folosit pe măsura posibilităților sale. În afara cupletului „Ca la revistă”, pe care l-a spus cu nerv, celelalte două apariții



Sus : Ion Antonescu-Cărăbuș și
Aida Moga ; jos : Radu Zaharescu

ale sale au fost, și datorită textului, destul de șterse.

Aida Moga a dovedit încă o dată, în „Fantomele din... bulevard”, că poate realiza cu talent dramatic un personaj.

Fără preocupare pentru un fast de paradă, care să încarce inutil scena, și fără căutări ostentativ originale, decoratorul Puiu Ganea a realizat un cadru potrivit evoluției scenice a interpretelor și corpului de balet.

Coregrafia (Nicolae Sever și Sandu Feyer) — în ansamblu — inspirată tematic din actualitatea noastră (mai puțin „Visul unui vânător”, care s-ar fi vrut feerie și nu e). Ni s-au părut reușite tablourile „La Borzești” și — într-o mai mică măsură — „Vaporul prieteniei”, în acesta persistând o anume preferință, pentru locul comun în reflectarea pitorescului.

În general, spectacolul *Ca la revistă* se remarcă, repetăm, prin acuratețe și prin tendințe spre calitate artistică.

Ilie Rusu





O nouă piesă a lui Viktor Rozov

Titlul este *Înainte de cină*. Ca mai toate scrierile lui Rozov destinate scenei, și această piesă a fost jucată pentru prima oară la Teatrul central pentru copii din Moscova, deși cuprinsul ei e departe de a fi destinat spectatorilor minori. Regizor este A. Efros, un cunoscut și frecvent adept al dramaturgiei lui Rozov.

Piesa descrie câteva momente din viața actuală a unei familii sovietice. O tânără soție își părăsește soțul, întorcându-se la părinți, cu un copil de curînd născut; un prieten vine să pledeze cauza soțului, dar ajunge pînă la urmă să vorbească pentru sine însuși și obține în chip neașteptat dragostea tinerei femei; un bătrîn traversează criza inadapării la noile condiții de lucru din uzina sa; între doi adolescenți se înfiripă prima iubire. Acestea reprezintă materialul faptic din care dramaturgul clădește piesa. Ceea ce interesează aici este, după cît susțin cronicarii, subtilitatea unei analize psihologice care oglindește multilateral evoluția relațiilor de familie și de muncă în societatea socialistă contemporană.

Spectacolul a fost realizat într-o manieră aparent veche. Tradiționalul decor, cu o cameră de locuit, reprodusă în chip fidel, joc sobru, în spirit stanslavskian, machiaj redus la minimum. „În timp ce toate teatrele, străduindu-se să înfățișeze cît mai cuprinzător multilateralitatea vieții noastre, împart acțiunea în episoade pe care le răspîndesc în cele mai variate puncte geografice, V. Rozov și A. Efros nu

părăsesc o locuință strîmtă și ne arată o foarte obișnuită felie de viață” — scrie B. Emelianov în revista „Teatr”, nr. 3. „Totuși, în ciuda arhaismului forme, spectacolul încintă prin uimitoarea lui prospețime și actualitate... Oamenii stau doar de vorbă, așteptînd ora cinei, dar în vremea asta se hotărăsc nu numai destinele lor, ci toți cei care au venit la spectacol participă la o confruntare cu uriașele prefaceri din țara noastră. Cît de minunat poate sluji uneori pe autor forma arhaică a prezentării unei felii de viață neînfrumusețată! Ce înțelept au procedat V. Rozov și A. Efros încercînd să obțină totul de la o formă veche, mult încercată, înainte de a goni după cele mai noi efecte teatrale! Oare nu se ascunde în această metodă secretul inovației autentice?”

„Mutter Courage” într-un teatru de pe Broadway

O tânără actriță de teatru, Anne Bancroft, a obținut anul acesta cea mai înaltă distincție cinematografică acordată în Statele Unite, Premiul Oscar, pentru unicul rol interpretat vreodată în film, acela al infirmierei din *Miracol la Alabama*. Interpreta a ieșit cîștigătoare dintr-o competiție la care mai luau parte celebrele Katherine Hepburn și Bette Davis. Ea a abordat de curînd rolul Annei Fierling din celebra piesă a lui Brecht, montată pe Broadway de Jerome Robbins.

Comentariile presei americane recunosc în unanimitate forța și frumu-

seșea piesei. Se pare însă că rolul a fost prea devreme atacat de tînăra interpretă, care nu posedă încă experiența necesară pentru a duce cu bine la capăt o asemenea încercare. În schimb, colega ei, Zophra Lampert, interpretează Katrinei, a izbutit o realizare care cumulează elogiile tuturor criticarilor.

Demisia lui Vilar și criza teatrului francez

Plecarea lui Vilar de la conducerea Teatrului Național Popular din Paris a impresionat profund opinia publică din Franța. Animatorul, directorul și principalul regizor al cunoscutului teatru a avut de întâmpinat serioase dificultăți în muncă, pentru a lua o asemenea hotărîre. Dar ce se va întîmpla de aici înainte cu teatrul lui? Pentru a răspunde acestei întrebări, revista „Arts” a întreprins o anchetă în rîndul oamenilor de teatru. Ansamblul lui Vilar reprezentînd unul din cele mai însemnate dintre teatrele franceze contemporane, ancheta a alunecat lesne pe panta unei dezbateri generale. Iată cîteva spicuiri din opiniile celor solicitați să răspundă.

André Barsacq : „Trebuie să găsim o soluție generală crizei teatrului în Franța. Trebuie să eliberăm teatrul de taxe. Sîntem supuși taxelor de parcă am fi o industrie rușinoasă... Trebuie să creăm o asociație a spectatorilor și oamenilor de teatru, care să dispună de un buget de stat. Trebuie să aducem la teatru și clasele mijlocii, care nu pot plăti un bilet cu optsprezece franci... Trebuie să acționăm repede, căci în doi ani nu vor mai exista decît directori-garajști, iar noi vom fi înlăturați cu toții — cîți mai sîntem, patru sau cinci. Producătorii ne vor angaja, dar ei nu urmăresc decît beneficiul, vedeta. În America ei au sterilizat teatrul, care a fost obligat să renască în afară de Broadway”.

Raymond Rouleau : „Trebuie să modernizăm teatrele noastre naționale, să depășim spiritul lor de izolare, aspectul lor de muzee istorice. Da, este necesară o ventilare serioasă. Teatrele noastre să creeze cu adevărat teatrul francez. Această idee este atît de puternică încît ea se va realiza cu siguranță. Vom vorbi despre asta un an sau doi, dar va trebui să ajungem la realizarea acestui deziderat. Un vechi proverb flamand spune: nu se pot face pantaloni noi din stofă veche.”

Antoine Bourseiller : „Cu Jean Vilar, teatrul devenise act de vitejie. Odată cu el, arta teatrală a devenit o preocupare socială. Un public nou și adevărat s-a pus în mișcare. El a început să vină într-un loc anume, știind ce va găsi aici: stilul unui animator — nu ca pînă atunci parfumul unei femei întreținute —, ideologia unei personalități care este, în același timp, un artist de admirat și un om demn de toată stima. Iată de ce, astăzi, teatrul are nevoie de personalități marcante, de «stele», în sensul în care Vilar, Claudel, Barrault, Brecht, Planchon, Laurence Olivier, Orson Welles sînt stele, adică adevărați conducători care pot ilumina publicul... Soluția este să-l păstrăm pe Vilar acolo unde se află, unde a făcut totul, să nu-l lăsăm să plece, cel puțin să nu-l lăsăm să plece de tot, pentru a nu lipsi noaptea atît de săracă în care se află teatrul de o stea atît de strălucitoare.”

Francois Billetdoux : „...Ce este esențial? După părerea mea, nu succesiunea lui Vilar, ci însuși viitorul lui. Un om de teatru este o apariție rară și efemeră. I se cuvine respect și, într-o civilizație ca a noastră, respectul trebuie să se traducă în cifre și mijloace pe măsura năzuințelor acestui om de teatru... Cred că lucrul cel mai important este ca oamenii de teatru înalt calificați să poată dispune, împreună, de mijloacele necesare pentru a-și desfășura activitatea pe plan național și internațional, fără să mai fie legați în mod unic și individual de un donator de subvenții, statul...”

TEATRUL „LUCIA STURDZA BULANDRA“

prezintă alternativ în sălile din :

Bd. SCHITU MĂGUREANU nr. 1 și Str. ALEXANDRU SAHIA nr. 76 A
următoarele spectacole :

„PASSACAGLIA“

de **Titus Popovici**

Direcția de scenă: Liviu Ciulei
artist emerit

„O SINGURĂ VIAȚĂ“

de **Ionel Hristea**

Direcția de scenă: Lucian Pintilie

„TACHE. IANKE și CADÎR“

de **Victor Ion Popa**

Direcția de scenă: N. Al. Toscani

„COPIII SOARELUI“

de **Maxim Gorki**

Direcția de scenă: Liviu Ciulei
artist emerit

și **Lucian Pintilie**

„AL PATRULEA“

de **Konstantin Simonov**

Direcția de scenă: Dinu Negreanu

„CRED ÎN TINE“

de **Vadim Korostîliov**

Direcția de scenă: George Carabin

„CUM VĂ PLACE“

de **William Shakespeare**

Direcția de scenă: Liviu Ciulei
artist emerit

„CEZAR ȘI CLEOPATRA“

de **George Bernard Shaw**

Direcția de scenă: Lucian Pintilie

„SFÎNTA IOANA“

de **George Bernard Shaw**

Direcția de scenă: Liviu Ciulei
artist emerit

„MOARTEA UNUI COMIS- VOIAJOR“

de **Arthur Miller**

Direcția de scenă: Dinu Negreanu

„MENAJERIA DE STICLĂ“

de **Tennessee Williams**

Direcția de scenă: Dinu Negreanu

„MAMOURET“

de **Jean Sarment**

Direcția de scenă: George Teodorescu

În pregătire :

„RĂZBOI ȘI PACE“

dramatizare după **Lev Tolstoi** de **Erwin Piscator**, **Alfred Neumann** și
Guntram Prüfler

Direcția de scenă: Dinu Negreanu

„COMEDIA ERORILOR“

de **William Shakespeare**

Direcția de scenă: Lucian Giurchescu

„PORTRETUL“

de **Al. Voitin**

Direcția de scenă: Vlad Mugur

TEATRUL DE STAT DIN BAIJA-MARE

Repertoriul stagiunii 1962-1963

„ÎNDRĂZNEALA“

de Gheorghe Vlad

Direcția de scenă: Mihai Radoslavescu

Scenografia: Constantin Rusu

„GENERALUL ȘI NEBUNUL“

de Angelo Vagenstein

Direcția de scenă: Petre Meglei și Mihai Radoslavescu

Scenografia: Paulovics László

„ANTIGONA ȘI CEILALȚI“

de Peter Karvas

Direcția de scenă: Petre Meglei și Mihai Radoslavescu

Scenografia: Adriana Leonescu

„TREI GEMENI VENEȚIENI“

de Aldo Colalto

Direcția de scenă: Petre Meglei

Scenografia: Paulovics László

„BULEVARDUL LENINGRADULUI“

de I. Stock

Direcția de scenă: Mihai Radoslavescu

Scenografia: Paulovics László

În pregătire :

„SE CAUTĂ UN VINOVAȚ“

de Marcel Aymé

Direcția de scenă: Marius Popescu

Scenografia: Andrei Văneanu-Damaschin

*Între 22 aprilie și 10 iunie, Teatrul de Stat din Baia-Mare
întreprinde un turneu în țară, cu piese din repertoriul stagiunii*

CONCURS DE DRAMATURGIE ORIGINALĂ

În dorința de a contribui la îmbogățirea dramaturgiei originale și pentru a întâmpina în mod deosebit cea de-a 20-a aniversare a eliberării patriei noastre de sub jugul fascist, Comitetul pentru Cultură și Artă al Sfatului Popular al Regiunii Oltenia, în colaborare cu Teatrul Național din Craiova, organizează un concurs de lucrări dramatice cu tema **„ÎN REPUBLICA POPULARĂ ROMÂNĂ SOCIALISMUL A INVINS DEFINITIV LA ORAȘE ȘI SATE”**.

Lucrările (comedii, drame, poeme dramatice etc.), oglindind aspecte ale luptei de azi a poporului nostru, condus de partid, pentru construcția desfășurată a socialismului, vor fi trimise pînă la data de 31 decembrie 1963 pe adresa Teatrului Național din Craiova, str. Mihai Viteazul nr. 1, Regiunea Oltenia.

Lucrările, nesemnate, vor avea un motto și vor fi însoțite de un plic închis în care se vor menționa numele autorului și motto-ul respectiv.

La concurs pot participa toți autorii de lucrări dramatice, membri și nemembri ai Uniunii Scriitorilor, membri ai cercurilor literare ș. a.

Lucrările valoroase vor fi premiate după cum urmează:

Premiul I	10.000 lei
Premiul II	7.000 lei
Premiul III	5.000 lei
Trei mențiuni a câte	1.000 lei

Acele lucrări premiate pe care teatrul va hotărî să le includă în repertoriu vor fi achiziționate.

Lucrările valoroase pe care teatrul nu le va putea reprezenta din motive obiective (imposibilitatea de a alcătui o distribuție corespunzătoare, tematică ce a mai fost prezentă de curînd pe scena teatrului etc.) vor fi multiplicare de către Teatrul Național din Craiova și transmise tuturor teatrelor dramatice din țară.



TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE“

prezintă :

ÎN SALA COMEDIA

O serisoare pierdută

de I. L. Caragiale

Regia : Sică Alexandrescu
artist al poporului

Apus de soare

de Barbu Delavrancea

Regia : Mihai Zirra
maestru emerit al artei

Febre de Horia Lovinescu

Regia : Miron Niculescu

Regele Lear de W. Shakespeare

Regia : Sică Alexandrescu
artist al poporului

Anna Karenina, după romanul lui L. N. Tolstoi

Regia : Moni Ghelerter
maestru emerit al artei

Cidul de Corneille

Regia : Mihai Berechet

Macbeth de W. Shakespeare

Regia : Mihai Berechet

Orfeu în infern

de Tennessee Williams

Regia : Moni Ghelerter
maestru emerit al artei

Poveste din Irkutsk

de Alexei Arbuzov

Regia : Radu Beligan
artist al poporului

Cercul de cretă caucazian de Bertolt Brecht

Regia : Lucian Giurchescu

Vizita bătrinei doamne

de Friedrich Dürrenmatt

Regia : Moni Ghelerter
maestru emerit al artei

Cuza Vodă

de Mircea Ștefănescu

Regia : Sică Alexandrescu
artist al poporului

ÎN SALA STUDIO

Siciliana de Aurel Baranga

Regia : Sică Alexandrescu
artist al poporului

Fiițele de Sidonia Drăgușanu

Regia : Alexandru Finți
maestru emerit al artei

Mașina de scris de Jean Cocteau

Regia : Alexandru Finți
maestru emerit al artei

Bolnavul închipuit de Molière

Regia : Sică Alexandrescu
artist al poporului

Violeniile lui Scapin de Molière

Regia : Marcel Anghelescu
artist emerit

Dezertorul de Mihail Sorbul

Regia : Miron Niculescu

Ancheta de Alexandru Voitin

Regia : Miron Niculescu

Adam și Eva de Aurel Baranga

Regia : Sică Alexandrescu,
artist al poporului

Viitoarele premiere :

Nevestele vesele din Windsor de W. Shakespeare

Regia : Lucian Giurchescu

Maria Stuart de Schiller

Regia : Miron Niculescu

Eminescu de Mircea Ștefănescu

Regia : Sică Alexandrescu, artist al poporului

